

THE ART OF LISTENING IN THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES



EDITORS

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

**DANSK
VERSION**

Research and Reflections
from Performing Arts Festivals

KUNSTEN AT LYTTE I TEATER FOR BØRN OG UNGE

Undersøgelser og refleksioner
fra scenekunsthospitaler

REDIGERET AF
Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

OVERSAT FRA ENGELSK AF STINE EBBESEN

BABEL – Kunsten at lytte i teater for børn og unge
Et samarbejdsprojekt med støtte fra Den Europæiske Unions
Creative Europe-program



Co-funded by
the European Union

**The translated version contains
few selected chapters of the
Babel book:**

- **Listening to the Young
Audience. The Mission of the
BABEL Project**
- **Exploring an Artistic Dictionary
for TYA**
- **Supporting the Future of
Theatre Festivals for Young
Audiences**

The full version is available in English.

Hilsen fra ASSITEJs præsident

Sue Giles
Præsident, ASSITEJ
International

Det er mig en ære at dele nogle ord som en hilsen til læserne af denne fascinerende bog om rejsen bag et ekstraordinært projekt: *BABEL - The Art of Listening in Theatre for Young Audiences*.

The Art of Listening eller kunsten at lytte – hvilken vidunderlig provokation i en støjende verden.

BABEL rakte med begge arme åbent ud for at skabe forbindelse med og inkludere børn og kunstnere, festivalpartnere, forskere og akademikere, ASSITEJ International og de nationale centre samt andre kulturorganisationer. Projektet nåede ikke blot ud til europæiske lande, men også til Jordan, Indonesien, Brasilien, Cuba, Pakistan og Sydafrika. Det er et ambitiøst, internationalt og partnerdrevet projekt med fokus på børns stemmer og handlekraft, mangfoldighed, nysgerrighed, lydhørhed på tværs af generationer og kulturel forståelse. I sidste ende fremmer projektet dybdegående, sofistikeret og samtidig tilgængelig kunst for unge publikummer og deltagere som en kulturel retting.

BABEL gjorde det muligt for ASSITEJ International at udvide et af vores

nøgleprojekter – de regionale workshops – betydeligt, samt at engagere unge og spirende kunstnere og tiltrække nye medlemmer. Jeg har overværet workshops i Jordan og Italien, og jeg deltog i den allerførste *BABEL*-workshop på Java i Indonesien, hvor kunstnere, som var nye i børne- og ungdomsteaterfeltet, blev støttet i at samles på tværs af det enorme øhav. *BABEL*s støtte, kombineret med lokal passion og ekspertise, skabte en bølge af aktiviteter inden for scenekunst skabt specifikt til børn – noget, der ikke tidligere havde eksisteret i Indonesien. Det er sandt at sige, at denne begivenhed også opmuntrede til etableringen af ASSITEJ Indonesien. Et ganske enestående øjeblik. Kunsten at lytte er både en kunstnerisk praksis og en politisk handling.

BABEL-projektet er demokratisk; det arbejder på mange sprog, men også uden tale overhovedet, det undersøger kommunikation, lytter til børn og lader dette påvirke de æstetiske valg, samtidig med at det inviterer til mangfoldighed og dyb refleksion. Det er ambitiøst. Det opfordrer os, som praktikere og fortalere, til at forholde os til de sociale realiteter præget af splittelse og stammeopdeling. Den opmærksomhed, der rettes mod stemmer, som ofte ikke bliver hørt eller bliver reduceret, viser projektets engagement i publikum og i børn som kulturelle deltagere og ledere. Den vedholdende insisteren på at drømme, på nysgerrighed og æstetisk læring, er gennemgående for hele projektet. Teater og performance fremhæves som en påvirkende kraft og en katalysator for forandring, netop på grund af de sanselige og abstrakte kvaliteter der kendetegner teatret. Styrken ligger i strømmen af

idéer og de ordløse forbindelser mellem mennesker, hvis vi lytter for at forstå. ASSITEJ International er stolt af at have været en del af *BABEL - The Art of Listening*

in Theatre for Young Audiences. Jeg ved, at denne bog vil inspirere, fascinere og opmuntre til at lytte for at forstå i vores globale fællesskab.

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, April
Esbjerg (Denmark)
photo Jacob Stage

2025, January
Vilnius (Lithuania)
photo Dainius Putinas



2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini

AT LYTTE TIL DET UNGE PUBLIKUM. BABEL-PROJEKTETS MISSION

At søge og efterlade spor – hvorfor en BABEL-bog

Yannick Boudeau og
Roberto Frabetti

*And that's why I have to go back to so many
future places, to find myself and constantly
examine myself, with no witness but the moon
and then whistle with joy, ambling over rocks
and clods of earth, with no task but to live, with
no family but the road.*

(Neruda, 1972, 93)

At vende tilbage til så mange fremtidige
steder...

Vi mener, det er næsten umuligt at
udtrykke forholdet mellem erindring
og vision, mellem rødder og drømme
helt klart. Vi taler om erindring, der ikke

handler om fejring, men om at udvælge alt
det, der er nyttigt at tage med sig videre.

Alt det, der er værd at dele og værd at
efterlade til den næste, der kommer forbi.
Tanken om, at deling – af viden, fælles
udforskning og skabelsen af fremsynede
og potentielt nyskabende kulturpolitiske
praksisser – er meningsfuld, ligger til
grund for mange projekter, som støttes af
EU's kulturprogrammer.

Netop disse idéer ledsagede også fødslen
af *BABEL: The Art of Listening in Theatre for
Young Audiences* – et projekt, der både i sin
tilblivelse og udvikling søgte at fremhæve
scenekunstens betydning i relation til
barndom og ungdom.

At skrive om og udforme et europæisk
projekt er en reel udfordring. Det
er krævende, men også virkelig
underholdende, hvis man finder den
rette synergi med sine medskabere.
Sådan har det bestemt været med
BABEL. Skabelsesfasen er dér, hvor alt
synes muligt og hvor selv potentielle
forhindringer ser ud til at have klare
løsninger.

Projektets udvikling – dets egentlige rejse – har imidlertid været noget ganske andet. Måske lige så tilfredsstillende og inspirerende, men uden tvivl mere kompleks og langt fra problemfri. I implementeringsfasen, hvor de oplevelser man forestiller sig får konkret form, begynder man at forstå, hvilken betydning projektet faktisk har eller kan få. Om de forventede resultater og mål er inden for rækkevidde, helt eller delvist, om noget er gået i stå, eller om der åbner sig nye uventede veje.

Projektet får sit eget tempo, sin egen rytme ved at bevæge sig gennem sine svagheder og hente styrke i at blive en kollektiv, levende erfaring. En erfaring, som med tiden har involveret mange forskellige mennesker i mange forskellige aldre – mennesker, der engang kun fandtes på papiret, som anonyme målgrupper uden ansigt og navn.

Over sine fire leveår bevægede *BABEL* sig ganske vist ad den rute, der var udstukket i den oprindelige plan, men måtte hele tiden navigere mellem de mange uforudsete hændelser, som opstod i den virkelige proces med at føre projektet ud i livet. Det førte gentagne gange til justeringer, pauser og nye begyndelser.

Og gradvist, som projektet udfoldede sig, banede *BABEL* sin egen vej. Den var mindre glat og lineær end den, man havde forestillet sig på papiret, men uden tvivl mere virkelig, mere håndgribelig og, frem for alt, rigere på spor.

Veje og viden kan ikke deles, hvis de ikke har sat sig aftryk, hvis der ikke er efterladt tegn eller fodspor. Disse spor er erindringens aftryk, som viser vejen for dem, der kommer forbi; de fremhæver et særligt øjeblik og kaster lys over en

detalje. Det er erindringens spor, som vi mener er afgørende for at kunne dele viden og forståelse, netop fordi ingen ejer dem. Dette gælder i endnu højere grad i kulturelle processer, hvor opfindelser ofte er uhåndgribelige og under konstant udvikling, og hvor det næsten er umuligt at udpege én enkelt ophavsmand, fordi så mange påvirkninger spiller sammen. Vi tror ikke på idéen om den egentlige “skaber”, for ingen opfinder noget helt ud af intet. Måske er den, der anerkendes som “opfinder”, blot den, der formår at finde en syntese – den rette balance mellem elementer, som allerede er kendt af mange. “Opfinderen” afslutter blot en rejse – en rejse, som andre har ført frem til dette punkt. Og siden vil andre følge efter, og en ny “opfinder” vil træde frem, skabe nye synteser og tage nye skridt videre. Derfor kan viden og forståelse ikke underlægges ophavsret – for kun når disse elementer deles, genbesøges og forvandles, bevarer de deres fulde værdi og fortsatte betydning.

Erindringens spor, som flettes sammen med det oprindelige projekt og det, der siden tog form, gør det muligt at se, hvordan projektet har ændret form og retning undervejs.

Samspeilet mellem det forestillede og planlagte og det, der faktisk blev realiseret og fuldendt, er overraskende, fordi det rummer et enormt kreativt potentiale og giver næring til nye projekter, der endnu ikke er født. Disse muligheder kan let gribes af dem, der har levet erfaringen, såsom *BABEL*-partnerne eller af dem, der har delt en del af rejsen, f.eks. kunstnere og praktikere, der arbejder med teater for børn og unge.

Men hvis den direkte erfaring ikke

analyseres kritisk og omsættes til en fælles erindring, risikerer disse muligheder at gå tabt eller slet ikke blive bemærket af dem, der ikke havde mulighed for at deltage i projektets aktiviteter, eller som kun oplevede dem sporadisk.

En fælles erindring, som væver sig sammen med de personlige minder hos partnerne og hos de kunstnere og praktikere, der deltog, er ikke kun værdifuld for dem selv, men også som et kritisk redskab, der gør det muligt at gentænke de oplevelser, man har haft med det formål at skabe et tilgængeligt arkiv. Et arkiv, der kan efterlades til enhver, som ønsker at "konsultere" det – for inspiration til fremtidige projekter, for at opnå en dybere forståelse af den kontekst, vi arbejder i, til at begribe de mange "hvorfor'er", og til at dekonstruere og rekonstruere fortællingen om en erfaring. Ud fra dette behov opstod idéen om at skabe en proces for kritisk observation og undersøgelse, gennemført over fire år af Wolfgang Schneider og Nicola Scherer¹ og som, ligesom bogen selv, har fået titlen "*A Catalogue of Inspirations*."

Ved slutningen af dette forord er det vigtigt for os at præcisere, hvad formålet med denne bog er og hvad det ikke er. Det er ikke en dagbog, og det er ikke en evalueringsrapport. Den undersøger hverken forløbet af BABEL-projektet, hvorvidt de forventede resultater blev opnået, eller udfaldet af de enkelte

arbejdsspor. Den måler ikke effekter eller kort-, mellem- eller langsigtede gevinster ved projektet. Bogen er ganske enkelt "*A Catalogue of Inspirations*" – et inspirationskatalog. Som sådan er dens formål at tilbyde meningsfuld inspiration til udviklingen af nye kunstneriske og kulturelle projekter, samtidig med at den giver rum til refleksion over de mange lag af betydning, der findes i BABEL-projektet. Den er dedikeret til kunstnere, praktikere, forskere, projektudviklere og studerende... til alle, der arbejder og studerer inden for teater og scenekunst for børn og unge. Den er dedikeret til dem, der tror på, at erindring – den sande erindring, ikke den der samler støv – er vigtig. Erindring og vision er grundlæggende elementer i menneskelig udvikling. At miste erindringen er uacceptabelt. Og det er endnu mindre acceptabelt at miste den, fordi vi skynder os videre for at forbruge, fordi vi har glemt, hvordan man efterlader spor, som andre en dag kan følge, eller fordi vi ikke længere finder det umagen værd at opsøge sporene efter dem, der gik forud for os.

"*A Catalogue of Inspirations*" er en undersøgelsesrejse – født ud af behovet for at søge efter og efterlade spor.

Litteraturhenvi sning

Neruda, Pablo. 1972. *Fine del Mondo*. Milano: Edizioni Accademia.

¹ Dr. **Wolfgang Schneider**, professor emeritus i kulturpolitisk forskning ved Universität Hildesheim, Tyskland, og Dr. **Nicola Scherer**, Hochschule Niederrhein, Mönchengladbach, Tyskland.

Mellem fantasi og virkelighed – historien om hvordan og hvorfor **BABEL** blev til

Yannick Boudeau og
Roberto Frabetti

BABEL – The Art of Listening in Theatre for Young Audiences opstod i den fundraising-gruppe, som blev etableret af ASSITEJ International (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) efter verdenskongressen i 2017.

Projektet tog sin begyndelse efter et indledende møde i København i oktober 2018. Det udviklede sig herefter hurtigt, og allerede det følgende år havde det antaget en klar struktur og blev præsenteret ved *ASSITEJ Artistic Gathering* i Kristiansand, Norge, selvom det endnu ikke havde fået et officielt navn. Flere fængende forslag til titler blev lagt frem: "*Dreaming to understand*", "*Are you listening to me?*" og "*A comprehensive journey through languages and Performing Arts in TYA.*" Især den første, afspejlede de to hovedmål, som senere kom til at danne projektets kerne.

Det første mål er at give ASSITEJ de nødvendige redskaber til at understøtte sine aktiviteter og særligt nogle af de større kulturprojekter, såsom *Regional Workshops* (møder og udvekslinger mellem kunstnere fra nabolande), *Next Generation Residencies*

(korte, formative ophold for kunstnere og formidlere inden for teater for børn og unge under 35 år) samt udviklingen af ASSITEJs medlemsnetværk (især dem, der involverer udøvende kunstnere).

Det lige så vigtige andet mål er at udvikle den kunstneriske udforskning af sproglige barrierer, som er et af punkterne i ASSITEJs arbejdsplan. I denne sammenhæng er idéen, som ligger i titlen "*Dreaming to understand*," helt central, fordi den på flere måder gør det muligt at fokusere på temaet *forståelse*: At tage ansvar for at forstå andre eller, mere præcist, at beskæftige sig med begribelighed. Dette handler ikke om forenkling, men indebærer derimod:

- ikke blot at afprøve graden af forståelse, men også dens kvalitet og dermed de forvrængninger, misforståelser og omfortolkninger, der opstår;
- at kunne kommunikere sin interesse i at kommunikere og i at skabe en fælles forbindelse med den anden;
- samtidig at indtage en position, hvor man selv søger at forstå samt at åbne sig for forståelsen; og
- at bestræbe sig på at nærme sig det, der bliver kommunikeret, uden på forhånd at forvente eller antage betydningen ud fra egen forforståelse.

Idéen bag "*Dreaming to understand*" skitserer et projekt, der gennem kunstnerisk arbejde reflekterer over kommunikation og forståelsens flow i bred forstand. Som sådan dykker projektet ned i emner relateret til interkulturel dialog, gensidig forståelse og respekt for andre kulturer, eksempelvis:

- sprogene, der hører til andre aldre,

børns og unges sprog, såvel sprog knyttet til forskellige kulturelle erfaringer og baggrunde,

- sprog og udfordringer i flersproglig kommunikation,
- sproglige barrierer, misforståelser og ordforrådets begrænsninger,
- europæiske sprog og kommunikation på tværs af Europa, og
- nye former for medborgerskab – mødet mellem kulturer og sprog.

Projektet er udformet med henblik på at fremhæve scenekunstens potentiale og særlige kvaliteter. Det gælder især for teater og dans for børn og unge, hvor de udøvende kunstnere konstant arbejder på at skabe en stærk forbindelse til deres målgruppe, nemlig børn og unge, som møder teatret uden forudindtagede forestillinger og kulturelle forforståelser.

Allerede fra begyndelsen stod projektets fire kerneaktiviteter klart. Selvom alle aktiviteter havde lige stor betydning, var den mest væsentlige set ud fra et økonomisk perspektiv den, der fokuserede på festivalerne. Derfor blev projektets partnere de festivaler for scenekunst for børn og unge, som hver især havde en international dimension.

Festivaler:

Festivalernes økonomiske dimension sikrede et passende niveau af medfinansiering til projektet, men endnu vigtigere blev festivalerne projektets "torve" – stederne for møder, udveksling og deling. Det var her, størstedelen af projektets aktiviteter fandt sted: Fra kunstneriske og kulturelle begivenheder til arrangementer med fokus på relationerne mellem partnerne.

Workshops:

Der var også såkaldte *Creation Workshop Groups*. I alt blev der afholdt 16 kunstneriske workshops for performere fra partnerne, fra ASSITEJ Professional Networks og *Next Generation*-fællesskabet. Deltagerne blev guidet af to facilitatorer/kunstneriske ledere og fik mulighed for at samarbejde på scenen om projektets temaer. Otte arbejdsgrupper havde mulighed for at mødes to gange i 1-uge-lange workshops, som blev afholdt i forbindelse med festivalerne.

Forskningsgruppe:

Den tredje kerneaktivitet i projektet var en forskningsgruppe, som fulgte hele processen og undervejs indsamlede "spor" med det formål at efterlade en form for dokumentation, der kunne være nyttig for alle med interesse i projektets resultater.

Projektspor:

Endelig var der de sammenflettede såkaldte *Pathways* – de projektspor, der muliggjorde udviklingen og afviklingen af begivenheder der lå udenfor Europa. Disse bestod af tre elementer: Regionale workshops i samarbejde med internationale festivaler i seks forskellige regioner af verden; støtte til større ASSITEJ-begivenheder (*World Congress* og *Artistic Gathering*); samt støtte til *Next Generation*-residencyprogrammet.

I januar 2020 var projektet klar til at blive færdigudarbejdet og indsendt ifm. det første call i det nye *Creative Europe-program 2021-2027*, planlagt til efteråret 2020. Men i februar 2020 skete der noget langt mere betydningsfuldt, der ændrede vores opfattelse af tid og rum.

Rummet blev præget af fysisk afstand, og tiden antog karakter af en midlertidig undtagelsestilstand. Den endelige udformning af BABEL fandt derfor sted online, midt i det dystopiske, Covid-19-samfund.

Der udviklede sig et tvunget, men kreativt langdistance-samarbejde mellem Bruxelles og Bologna. Et arbejde, der gradvist forvandlede sig til et smukt, legende forløb bestående af utallige udkast og modudkast. Derefter ventede vi blot på, at call'et fra EACEA² blev offentliggjort.

Før pandemien fandt der to afgørende møder sted. Det første blev afholdt i Stuttgart i begyndelsen af december 2019 med Brigitte Dethier og Alex Byrne,³ som indvilligede i at være projektets to *Artistic Facilitators* eller kunstneriske ledere af projektets workshops. Det var ved dette møde, at man, samtidig med at struktur og indhold for *Creation Workshops* blev fastlagt, fandt frem til navnet "BABEL" – en tydelig reference til sproglig forvirring. En første version af titlen begyndte at tage form: *BABEL. A journey through the languages of Theatre for Young Audiences*.

I slutningen af januar 2020 fandt endnu et møde sted i Frankfurt am Main med Wolfgang Schneider,⁴ hvor vi definerede hovedlinjerne for forskernes arbejde, altså indhold og metoder. Vi udviklede desuden idéen om "*Islands of Reflection*" – særlige aktiviteter dedikeret til refleksion og

fordybelse inden for projektets temaer, som skulle finde sted under de forskellige festivaler.

At skrive et europæisk projekt er uden tvivl en kreativ proces. De billeder, man danner sig af, hvad der kunne ske, virker næsten virkelige, og bag ordene og tallene kan man ane menneskene, der handler, rejser og mødes. Man begynder at tegne detaljerne op og alle uoverensstemmelser og svagheder bliver synlige, men det gør de egentlige søjler, styrker og særkender, som projektet skal bygges på, også.

Man kontrollerer nøje, om betingelserne for sammenhæng, gennemførlighed og bæredygtighed er til stede: Om det endelige projekt er i overensstemmelse med partnernes mål og mission, om aktivitetsprogrammet reelt kan gennemføres, og om det er økonomisk og operationelt bæredygtigt.

Disse kriterier, især det om økonomisk bæredygtighed, har fra begyndelsen været centralt i hele designprocessen.

Parallelt med denne kontrol foregår også en overvejelse om tekstens gennemslagskraft. Et projekt kan rumme fantastiske idéer, men udfordringen ligger i at formidle dem klart og virkningsfuldt. Derfor vendte vi os mod et af projektets kerneprincipper, "*Dreaming to understand*," og spurgte os selv igen og igen, om det, vi havde skrevet, var forståeligt, om det kunne skabe misforståelser, om det ikke var

2 **EACEA:** Det Europæiske Forvaltningsorgan for Uddannelse og Kultur. Det er det europæiske agentur, der har ansvaret for at administrere tilskudsordninger inden for uddannelse, kultur, audiovisuelle medier, sport, medborgerskab og frivillighed.

3 **Brigitte Dethier**, instruktør. I 2002 grundlagde hun JES (*Junges Ensemble Stuttgart*) og var teatrets kunstneriske leder indtil 2022. Hun stod bag festivalen *Schöne Aussicht* og arbejder nu som freelanceinstruktør inden for teater for børn og unge. **Alex Byrne**, instruktør og kunstnerisk leder af *New International Encounter*, det kompagni han grundlagde i 2001, som siden 2008 har produceret nationale og internationale turnéforestillinger for både unge og voksne.

4 **Dr. Wolfgang Schneider**, professor emeritus i kulturpolitisk forskning ved Universität Hildesheim, Tyskland,

overflødigt eller kedeligt, om det formåede at fremhæve projektets særpræg og originalitet og om det var enkelt og oprigtigt.

Under skriveprocessen opstod titlen *The Art of Listening in Theatre for Young Audiences*, og hermed fandt vi den "læsenøgle", der gjorde det muligt at reflektere over de mange aspekter, som knytter sig til det overordnede tema: *Kvaliteten af forståelse*. Denne nøgle var kunsten at lytte, fortolket på mange måder.

Først og fremmest, er *kunsten at lytte til sit publikum*, som mål, helt afgørende i mødet med enhver form for publikum, men i særlig grad, når man henvender sig til børn og unge. De er publikummer med rytmer, sanser og måder at opleve og tænke på, der adskiller sig markant fra voksnes. Netop derfor kræves en lytten, der søger en sanselig relation til publikum.

Dernæst er der *kunsten at lytte til kunstnerne*, til kollegerne på scenen – den sanselige relation og det professionelle samspil mellem kunstnerne selv. Dette indebærer at dele scenen og være særligt opmærksom på de kommunikative udfordringer, der kan opstå, når kunstnere fra forskellige sproglige og kulturelle baggrunde og fra forskellige generationer skal samarbejde. Et grundlæggende element, der adskilte BABEL fra den traditionelle forståelse, hvor lytning typisk tillægges publikum alene, var netop betoningen af, at det at lytte må være en tovejsproces for at skabe et stærkt, sanseligt bånd. Projektet opfordrede kunstnerne til at reflektere over deres faktiske evne til at lytte – ikke kun i den auditive forstand, men i en bredere, mere oplevelsesmæssig betydning, gennem alle sanser.

Desuden placerede BABEL tydeligt barndommen og ungdommen i centrum af sin vision.

Dette fordi børn og unge ofte befinder sig i kulturelle udkantsområder, hvor udbuddet af kunst og kultur er utilstrækkeligt, både kvalitativt og kvantitativt, og hvor de derfor ikke har lige adgang til kulturelt medborgerskab.

Den utopiske vision om, at alle børn og unge en dag fuldt ud skal anerkendes som bærere af kulturelt medborgerskab – ikke blot i teorien – blev den røde tråd gennem hele projektets udvikling. Den understregede, at børn og unge ikke er fremtidens borgere og publikummer, men nutidens. De er mennesker med ret til fuldt kulturelt medborgerskab, uanset sproglig, kulturel, økonomisk eller social baggrund.

Da skriveprocessen var afsluttet, manglede kun ventetiden på *call'et*. Vi ventede halvandet år, fordi det nye *Creative Europe-program* blev forsinket – det kom først i juli 2021 med deadline i september samme år. Arbejdet var færdigt, og projektet klart, men det nye program indeholdt adskillige væsentlige forskelle, inklusiv formelle forskelle, særligt i forhold til reglerne for *call'et* og udfyldelsen af ansøgningen.

Dermed genoptog vi cyklussen af udkast og modudkast i den løbende dialog mellem Bologna og Bruxelles, hvilket gjorde det muligt at revidere hele projektet og nå frem til dets endelige form. En form, der i begyndelsen kun eksisterede på idéplanet og rent virtuel, men som gradvist begyndte at tage konkret form i maj 2022, da ordene begyndte at blive til virkelige oplevelser. Men det er, som man siger, en anden historie.

At lytte til festivalerne – forskning i praksisser og perspektiver

Nicola Scherer

Denne undersøgelse, der blev gennemført som en del af det europæiske projekt *BABEL – The Art of Listening in Theatre for Young Audiences*, havde til formål at kigge nærmere ind i strukturen, praksisserne og de socio-kulturelle virkninger af scenekunsthospitaler for unge publikummer i Europa. Ved hjælp af en kvalitativ og tværfaglig metode analyserede undersøgelsen festivaler i 11 europæiske lande (Belgien, Danmark, Frankrig, Irland, Italien, Litauen, Nederlandene, Serbien, Slovenien, Spanien og Sverige) som repræsentative cases. Undersøgelsen inddrog desuden perspektiver fra tre til fem observatører uden for Europa for at udvide den komparative dimension.

Undersøgelsesdesignet kombinerede ekspertinterviews, deltagerobservation og indholdsanalyse af festivalmateriale med det formål at bygge bro mellem teoretiske rammer og den levede virkelighed i kunstnerisk praksis. Et centralt kendetegn ved projektet var dets åbenhed over for proces: I stedet for at følge en fast, lineær tilgang tillod undersøgelsen derimod eksperimenter, tilpasning og en stor opmærksomhed på et kulturelt felt i forandring. Dette resulterede i vigtige indsigter i aktuelle praksisser og bidrog

med solid viden til gentænkningen af strategier inden for kulturpolitik og kunstnerisk udvikling i en verden i hastig forandring.

Centrale undersøgelsesområder

1. Festivalrum og deltagelse i teater for børn og unge

Undersøgelsen viste, at unge publikummer reagerer på en særlig måde på rumlige omgivelser: Ærligt, intuitivt og kropsligt udtryksfuldt. Det blev nøje observeret, hvordan børn og unge interagerede med festivalrum, ikke blot som fysiske steder, men også som sociale, æstetiske og regelbundne miljøer. Der blev ligeledes undersøgt, hvordan rumdesign påvirker deltagelse, hvordan kroppe bevæger sig gennem og interagerer med kuraterede rum, og hvordan disse dynamikker enten styrker eller forstyrrer den tilsigtede festivaloplevelse. Metoderne omfattede deltagerobservation, ekspertinterviews (f.eks. med kunstneriske ledere) samt analyse af festivaldokumenter.

2. Kunsten at lytte og festivalrelationernes dynamikker

Undersøgelsen gik i dybden med de kommunikative relationer, som festivaler skaber – både mellem kunstnere, arrangører og publikum. Fokus var på, hvem der bliver hørt, hvilke stemmer og sprog der inkluderes eller marginaliseres, og hvordan festivaler opfatter børn og unge – ikke som “ufærdige” mennesker, men som fuldt tilstedeværende kulturelle deltagere. Projektet analyserede, hvordan lytten, dialog og lydhørhed inden for festivalformatet påvirker innovation og inklusion, med særlig opmærksomhed på udviklingen i perioden 2023–2025.

Data blev indsamlet gennem gruppediskussioner, interviews med kunstnere, formidlere og arrangører samt gennem direkte deltagelse i workshops for kunstneriske ledere.

3. Kuratering for unge publikummer:

Magt, ansvar og repræsentation

Kuratering viste sig som et centralt tema, hvilket afspejler kuratorernes voksende indflydelse på festivalernes kunstneriske retning og værdier. Undersøgelsen vurderede kritisk beslutningsprocesserne i kurateringen og undersøgte, hvilke fortællinger og rollemodeller der fremhæves, samt hvordan festivalerne forholder sig til temaer som globalt samfund, familie, individualitet og udfordringer. Det blev lagt særlig vægt på repræsentation og deltagelse: Hvilke historier fortælles, gennem hvilke formater, og hvilket billede af det internationale konstrueres. Undersøgelsen omfattede interviews med kuratorer, observation af udvælgelsesprocesser og evaluering af festivalernes offentlige kommunikation.

Centrale resultater

- **Unge publikummer som aktive kulturelle aktører**

Unge mennesker er ikke passive modtagere, men former selv deres festivaloplevelser gennem interaktion, feedback og fysisk tilstedeværelse. Deres umiddelbare og ærlige reaktioner giver vigtige indsigter i kvaliteten af festivalernes rammer og tilgængelighed. Deres engagement påvirkes ikke kun af det kunstneriske indhold, men også af rummets design, den

sociale kontekst og mulighederne for reel deltagelse.

- **Festivalrum som komplekse sociale konstruktioner**

Begrebet "rum" rækker ud over det fysiske sted. Det omfatter følelsesmæssige, sociale og æstetiske dimensioner, som former, hvordan unge publikummer bevæger sig gennem og medskaber festivaloplevelser. Undersøgelsen viste, at udformningen af disse rum i høj grad påvirker børns og unges oplevelse af inklusion, autonomi og engagement.

- **Lytning som kunstnerisk og institutionel praksis**

Undersøgelsen fremhævede værdien af dyb lytning – både i bogstavelig og i overført betydning – som en praksis blandt kunstnere, kuratorer og arrangører. Lytning fremmer en åben, inkluderende kommunikation og spiller en transformerende rolle i udviklingen af festivaler, der afspejler publikums mangfoldighed.

- **Kuratoriske praksisser har stærk politisk og kulturel indflydelse**

Kuratorer spiller en central rolle i at definere fortællinger, repræsentation og deltagelse. Undersøgelsen blotlagde en voksende bevidsthed om det etiske ansvar, der ligger i kuratoriske valg, især i forhold til magtstrukturer, identitetspolitik og globale uligheder. At kuratere for unge

publikummer kræver en mere reflekteret og inkluderende tilgang.

- **Deltagelse forbliver ujævn trods gode intentioner**

Selvom mange festivaler bestræber sig på at integrere deltagerbaserede formater, varierer graden og kvaliteten af deltagelse betydeligt. Symbolske eller overfladiske former for inddragelse formår ofte ikke at leve op til de unges forventninger. Ægte deltagelse forudsætter langsigtet engagement, samskabelse og strukturel forankring hos arrangørerne.

- **Kulturpolitiske rammer halter efter praksis**

Teater for børn og unge er fortsat underfinansieret og undervurderet i både nationale og europæiske kulturpolitiske rammer.

Undersøgelsen peger på behovet for en omlægning af politikker, der anerkender teater for børn og unge som et legitimt og vitalt felt for kunstnerisk og social innovation.

- **Internationalt samarbejde kræver strukturel forandring**

Globalt og transnationalt samarbejde i teater for børn og unge er ofte præget af magtubalancer. Projektet pegede på behovet for dekoloniale tilgange, strukturelt medansvar og nye redskaber, der kan muliggøre ligeværdige og bæredygtige samarbejder på tværs af grænser.

Epilog: Kulturpolitik, transformation og transnationalt samarbejde

Teater for børn og unge står fortsat over for strukturelle udfordringer – begrænset finansiering, manglende kunstfaglig anerkendelse og utilstrækkelig kulturpolitisk støtte.

Undersøgelsen i forbindelse med BABEL understreger det presserende behov for at gentænke og omstrukturere de kulturpolitiske rammer for at skabe større ligeværdighed, synlighed og bæredygtighed inden for dette felt.

Et centralt spørgsmål i resultaterne handler om, hvordan transnationalt samarbejde kan fungere mere etisk og effektivt.

Undersøgelsen peger nemlig på behovet for en dybere forståelse af *allyship*, altså solidarisk medansvar og aktiv støtte, i internationale produktionssammenhænge, og betoner vigtigheden af at nedbryde de postkoloniale strukturer, der fortsat præger magtforholdene i det globale scenekunstlandskab. Bæredygtigt og inkluderende samarbejde kræver både nye redskaber og strukturer, men også et delt ansvar.

Festivaler for børn og unge må udvikle sig til robuste og deltagende rum, der afspejler de mangeartede virkeligheder, som kendetegner barndommen og ungdommen i dag. Dette indebærer, at praksisser som samskabelse, repræsentation og lytten integreres i de institutionelle rammer. Ud over at bidrage til den akademiske diskurs tilbyder BABEL praktiske og fleksible strategier for kulturaktører, beslutningstagere og undervisere på tværs af Europa og resten af verden – redskaber, der skal understøtte en mere inkluderende og fremadskuende udvikling af scenekunsten for unge publikummer.

BABEL

En idé om barndom

Roberto Frabetti

I evalueringsrapporten, som begrundede udvælgelsen af BABEL som et af de *Larger Scale Cooperation Projects* støttet af *Creative Europe*-programmet for perioden 2022–2025, stod der i næstsidste afsnit følgende sætning:

“The project has the potential to spark change and innovation with its conception of children and young people as human beings, rather than as human becomings.”

Denne udtalelse fra eksperterne fyldte mig med stolthed. Ikke kun fordi det er en forståelse af børn og unge, der blev formuleret i et foredrag af Roger Bedard⁵ i 2012, og som jeg siden har taget til mig og varmt forsvaret ved enhver given lejlighed, men også fordi vi i ansøgningsskemaet (under punktet *“1.4 Cross-cutting priorities – Gender balance, inclusion, diversity and representativeness”*) havde skrevet: Med et klart mål om at arbejde for den højest mulige grad af global inklusion er BABEL-partnerne – både i deres mangeårige kulturpolitiske praksisser og i udarbejdelsen af dette projekt – stærkt inspirerede af behovet for at synliggøre, hvordan børn og unge i vores sociale- og

samfundsmæssige modeller ikke tildeles fuldt socialt og kulturelt medborgerskab. De betragtes stadig alt for ofte som *“human becomings”*, altså mennesker i færd med netop at blive mennesker, snarere end *“human beings”*, mennesker i egen ret uanset deres alder, trods ordlyden i artikel 1 i FN’s Børnekonvention, vedtaget af Generalforsamlingen i 1989. Ud fra denne forståelse defineres de som en minoritet – eller rettere, som en samling af minoriteter, med de særlige kendetegn, der findes blandt de forskellige aldersgrupper fra 0 til 18 år. De er måske genstand for opmærksomhed, men sjældent en opmærksomhed, der er virkelig lyttende eller tilstrækkelig. De bliver aldrig fuldt ud inkluderet. Dermed overses det, at barndommen og ungdommen udgør en særlig og helt essentiel del af vores samfund og samtidig afspejler en unik kulturel mangfoldighed. Netop dette antyder, at barndom og ungdom er specifikke sociale kategorier, som UNESCO’s *“Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions”* med rette kunne anvendes på. For BABEL-partnerne betyder arbejdet for større inklusion af børn og unge også at arbejde for at udvide rummene for inklusion af alle former for mangfoldighed og særpræg – fordi alle former for diversitet allerede er til stede og repræsenteret i barndommen og ungdommen. Både Børnekonventionen (FN’s

5 Roger Bedard er professor emeritus og leder af *Theatre for Youth MFA & PhD Program* ved Arizona State University.

De citerede ord stammer fra foredraget *“International Experiences”*, afholdt under *Visions of the Future, Visions of Theatre* i Bologna, februar 2012.

Generalforsamling, 1989) og Den Europæiske Unions Charter om Barnets Rettigheder (Europa-Parlamentet, 1992) rummer utvivlsomt idéen om "barnet som borger" som deres kerne. Men hvornår bliver denne idé reelt til virkelighed? Hvornår vil barnet endelig blive anerkendt som en "nutidens borger" eller et "fuldgyldigt menneske," snarere end som en "fremtidens borger" eller et "menneske i udvikling"?

Det er rigtigt, at vi kan lege med ordene og de mange betydninger, som hvert udtryk kan rumme. Vi

kan anerkende, at ingen af os er "blevet mere eller mindre menneske" end den anden og at vi alle befinder os i en tilstand af konstant forandring fra fødsel til død. I den forstand er "at blive" blot et udtryk for naturlig forandring og altså ikke et begreb, der bør bruges til at undergrave børns rettigheder eller deres anerkendelse som mennesker, ved at nægte dem retten til at være menneskelige både i deres nutid og i vores.

Dette perspektiv på kontinuerlig forandring er i sig selv tankevækkende. Jeg mener dog, at det kun kan omfavnes meningsfuldt, når der er opnået reel ligestilling mellem børns og voksnes muligheder, og når den nuværende tilstand af markant diskrimination er overvundet. Måske er det derfor nødvendigt – her og nu – med eftertryk at fastslå, at barnet har ret til fuldt medborgerskab og til at blive betragtet som et "helt menneske," og at denne ret begynder ved fødslen.

Vi må vogte os for den forestilling, at den tid, der kræves for at tilegne sig viden og færdigheder der ofte betragtes som nødvendige for at kunne udvise

dømmekraft og træffe beslutninger, kan bruges som begrundelse for at begrænse anerkendelsen af barnets status. Selv om det er sandt, at mennesket befinder sig i en tilstand af konstant læring, og at barnet som et sårbart individ har ret til omsorg og beskyttelse, må disse realiteter aldrig mindske barnets status som fuldgyldigt medborger og menneske af i dag, ikke af i morgen.

Desværre er dette langt fra en selvfølge i den gængse opfattelse. Man behøver blot at se på de utallige arkitektoniske barrierer, som børn møder i vores byer – byrum, der alt for ofte bliver utilgængelige for dem. Man kan også betragte manglen på kulturelle tilbud, der konsekvent og specifikt er rettet mod børn, eller den måde, hvorpå de ofte isoleres i et snævert univers af underholdning for underholdningens egen skyld.

I Den Europæiske Unions Charter om Barnets Rettigheder fastslår artikel 8.1: "*Et barn betyder ethvert menneske under 18 år...*" Denne formulering rummer paradoksets vægt, for ordet "*barn*" favner hele barndommens spektrum: Fra det nyfødte barn, der har behov for omsorg, til den 18-årige, der er klar til at gå ud i verden på egen hånd. Det er et fascinerende perspektiv, fordi det væver idéerne om omsorg og om "otherness" eller andethed i forhold til voksenverdenen sammen. Jeg værdsætter begge. Idéen om omsorg, fordi den, forbundet med ordet ret, indebærer opmærksomhed og respekt for alle børn, ikke kun dem, der står os nær. Og idéen om andethed, fordi den tvinger os til at betragte børn og unge som hele mennesker i alle aldre. Hele i deres særpræg. Hele mennesker, som vi kan møde i et subjekt-til-subjekt-forhold.

Borgere, der allerede fra deres tidligste år har ret til fuldt ud at bebo de fysiske og mentale rum, som kunst og kultur kan tilbyde, og som sammen med voksne kan dele en følelse af nærhed og tilhørsforhold – til et land, et folk, en by, der åbner sig mod verden. En nærhed til andre og til deres tanker, i en vision om et fredeligt samfund.

Det handler om rettigheder. Børn og unge må tildeles fuldt kulturelt medborgerskab. Vi må vise respekt for tankerne hos en teenager, en otteårig dreng eller en lille pige, der netop har taget sine første skridt. Kvaliteten af en tanke eller en følelse kan ikke måles i centimeter eller kilo.

Måske kan vi antage, at stadig flere voksne efterhånden vil anerkende vigtigheden af en kultur for barndommen og støtte idéen om, at børn og unge skal betragtes som individer med rettigheder – som mennesker med fuldt kulturelt medborgerskab. Men det er fortsat vanskeligt for alvor at forestille sig, at vi i den nærmeste fremtid vil begynde at betragte alle faser af barndom og ungdom som udtryk for deres egen særegne kulturelle identitet eller anerkende eksistensen af “barndommens og ungdommens kulturer.”

Alle børns unikke karakter og forskellighed følges ad med mange fællestræk, blandt andet den måde, hvorpå børn fortolker virkeligheden og oplever fiktionen.

Endnu et træk er deres udtømmelige nysgerrighed, der nærer deres behov for at opdage verden og forstå, hvordan man kan møde dens smerte, samtidig med at man forsøger at gribe dens muligheder. Børn ved, hvordan man lider, elsker, drømmer, tror, accepterer og bliver narret...

Alligevel mister de aldrig deres umættelige

trang til at forestille sig og forme deres egen fremtid. Hver dag arbejder de målrettet på netop det. De bygger deres viden ved at indsamle, hvad livet tilbyder dem, og vælge, hvad de vil tage med sig videre – det, som kan blive brugbart for deres egen vision af fremtiden. Det er en måde at gå til livet på, som hører en alder til, hvor alt stadig synes muligt, selv det, der måske aldrig bliver virkelighed. En måde at bære livet på, hvor fordomme og frygt for andre udsættes til et senere tidspunkt.

Dag for dag, år for år, opbygger børn deres forståelse med passion og beslutsomhed i et tempo så intenst, at det synes ubegribeligt i forhold til den intellektuelle dovenskab, der præger mange voksne. Verden ligger der for at blive opdaget, kendt, udforsket i alle sine detaljer – både de, der hører til den videnskabelige virkelighed, og de, der lever i det fantasifuldes domæne. Dermed skaber de et rigt og komplekst forestillingsunivers, hvor dyb refleksion flettes sammen med friheden i det mulige og den grænseløse længsel.

Jeg bliver ved med at spørge mig selv: Hvornår bevæger vi os ud over dette snævre syn på børns viden? Hvornår giver vi plads til vores egen nysgerrighed over for det, der undslipper os i børn og unge? Hvornår begynder vi at betragte barndom og ungdom med den forundring, de med rette fortjener? Som voksne må vi genfinde en ægte bevidsthed om den andethed, der står foran os, for virkelig at kunne være til stede med et barn eller et ungt menneske. Vi må nærme os deres følsomhed igen, og være klar til at opfange og følge de mange spor, de efterlader til os. Vi må stædigt fortsætte med at

opsøge det, de allerede bærer i sig, og anerkende det unikke i deres kulturelle processer. Vi må lære, hvor vigtigt det er at satse på børn og unge – altid og ubetinget – og værdsætte deres uendelige mangfoldighed. Vi må bestræbe os på at være til nytte for dem, så deres kulturelle processer kan udfolde sig frit uden at blive fornægtet eller skjult.

Foran os står individer i bevægelse og vi, som voksne, bærer ansvaret for deres trivsel.

Derfor bør vi stille os selv nogle helt enkle spørgsmål:

- Kan vi opdrage et barn til inklusion, hvis vi ikke bekymrer os om barnets egen oplevelse af at være inkluderet?
- Kan vi opdrage børn til respekt,

hvis vi ikke viser respekt for hvert eneste barn i hele dets mangfoldige væsen?

- Kan vi opdrage dem til at forstå kompleksiteten i vores kunstigt sammensatte nutid, hvis vi ikke selv respekterer kompleksiteten i hvert enkelt barn?

For at begynde at anerkende barndommens kultur må vi arbejde hen imod at blive et dannende og omsorgsfuldt fællesskab, ikke et uopmærksomt og uengageret voksensamfund uden reel interesse for børns verden. Vi må bestræbe os på at se alle piger og drenge som vores medrejsende på livets vej. Hvis det en dag lykkes, i en utopisk fremtid, vil den dag være en smuk dag, for dem og for os.

2023, January
Vilnius (Lithuania)
photo Rokas Snarskis



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

UDFORSKNING AF EN KUNSTNERISK ORDBOG FOR TEATER FOR BØRN OG UNGE

At lytte Forudsætninger for forskning i kulturel dannelse inden for scenekunsten

Wolfgang Schneider

Det ældst kendte ordbogsmanuskript kan spores tilbage til omkring år 600 f.Kr. og blev fundet i Uruk, det nuværende Warka, nær den antikke by Ur i Irak. Allerede dengang forsøgte mennesker at dokumentere den vigtigste viden i et opslagsværk, der samlede ord og deres betydninger. Grækerne kaldte det i oldtiden et lexicon, franskmændene benævnte det under oplysningstiden som en encyclopédie, og i Tyskland var det eventyrforskerne Jacob og Wilhelm Grimm, der i det 19. århundrede indsamlede ord og deres betydninger.

I BABEL-projektet dukkede bestemte begreber op igen og igen, når det gjaldt diskussionen og fortolkningen af *The Art of Listening*. Selv i et europæisk projekt med overvejende fælles kulturelle rødder,

er det vigtigt at være præcis, når ordene spiller en rolle i udvekslingen af idéer og praksisser inden for teater til børn og unge. Kitty Morley har undersøgt begrebet “attention” (opmærksomhed), Irma Unušić beskæftiger sig med ordet “atmosphere” (atmosfære), Bruno Frabetti udforsker begrebet “closeness” (nærhed), Nicola Scherer diskuterer de fænomener, der ligger bag ordet “curiosity” (nysgerrighed), og Özlem Canyürek forsøger at skabe sin egen ordliste knyttet til ordet “diversity” (mangfoldighed).

At gøre stemmer, som ellers ville blive overset, hørbare

Når teatret beskæftiger sig med kunsten at lytte, må kunsten også beskæftige sig med læring. For uanset al kunstens frihed er teatret altid også et læringsrum, hvor det handler om at se og høre, men også om at forstå og erkende. Pædagogiske teorier beskriver tre grundlæggende måder at nærme sig verden på: den videnskabeligt-rationelle, den etisk-moralske – og den æstetiske erfaring. Teatret forpligter sig særligt på denne sidste, den sanselige erkendelse, og på fortolkningen af meningsmønstre og symbolske handlinger.

Det skal dog bemærkes, at netop dette enestående aspekt ved teatret ikke altid bliver taget alvorligt; at denne idealistiske tilgang til teatret ikke altid bliver forstået som en opgave; og at teatrets eksistentielle betydning ikke altid bliver omsat konsekvent i praksis. Det er endnu en grund til, at *BABEL pilot-projektet* blev iværksat.

Teatret muliggør en særlig form for samvær, hvor nogle spiller, og andre ser på. Selve rummets orden bliver et tema, og ting og rum får nye betydninger. Teatret opleves, som et æstetisk fænomen og samtidig som en potentiel kritisk praksis i den forstand, at det netop i undtagelsen, i afbrydelsen af hverdagens regelmæssighed, bliver muligt at få øje på selve reglen.

Der findes teatre, der betragter sig selv som undersøgelsesbaserede, dvs. at de i alle deres projekter ikke adskiller praktisk eksperimenteren og scenisk fremstilling, men ser dem som gensidigt forbundne processer (jf. Peters, 2025). Set i dette lys er det primære mål i første omgang ikke at producere et værk skabt af voksne, men at fokusere på selve processen med performativ undersøgelse sammen med børnene. Sådanne projekter søger at nedbryde de etablerede og dominerende eksklusionsmekanismer, som man kender fra det klassiske teater eller skolemiljøet. Målet er at gøre stemmer hørbare, som ellers ville blive overset og ikke finde genklang, ved netop at give børn en stemme. Denne praksis muliggør erfaringer, der rækker ud over de vante oplevelser – erfaringer, som involverer forskellige former for vidensdeling og som samtidig skaber ny viden, fordi teatret her gøres sanseligt og nærværende gennem deltagelse.

Kritik af teatret som æstetisk praksis

Kan teatret og børns udforskning af deres hverdagsverden i sig selv betragtes som kritisk (jf. Westphal, 2025)? De aktuelle diskussioner om kritik af kritikken samt videnskabens og kunstens krise rejser yderligere spørgsmål, f.eks. om vores tid overhovedet stadig kan beskrives som kritikkens tidsalder. Kritik, som en erkendelsesform, bliver i stigende grad overskygget af evaluering. Evalueringen har i sig selv taget en drejning i retning af enten fordømmelse eller beskyldning, modsigelse eller afvisning. I relation til målgruppen er kritik af teatret altid også en kritik af teatret og dets møde med de unge publikummers undersøgende blik.

Det handler ikke kun om, hvad der står i centrum for teaterproduktionerne, men også om det, der befinder sig i margenen: Det usagte, det ugjorte og det usete i det, der er blevet gjort, det uregulerede og fremmede i det regulerede og velkendte, det usædvanlige i det dagligdags.

Margenen repræsenterer ikke en anden verden, men snarere det, der adskiller sig fra den eksisterende verden – det, som undertrykkes eller fortrænges af de gældende fortolkningspraksisser, men som alligevel fortsætter med at eksistere som en mulighed, mærkbar i eksempelvis ønsker, frygt og fantasier. Dette handler ikke om at erstatte den faktiske verden med en anden, men om at dekonstruere den eksisterende verden ved at blotlægge dens grundlag og baggrunde og gøre dem gennemtrængelige.

Mere undersøgende teater!

“Hvad skal der til for at give børn og unge adgang til teater?”

I et oplæg på konferencen “Research in

Theatre for Young Audiences” i Hamborg stiller Gabi dan Droste, kunstnerisk leder af Berlins FELD-Theater für junges Publikum (Droste, 2025), spørgsmål til den grundlæggende retning og det sociale formål for teatre, der henvender sig til unge publikummer. Generelt handler dette om at udforme et repertoire, et program, der giver målgruppen mulighed for at opleve forestillinger, ofte ledsaget af teaterpædagogiske aktiviteter. *“Tilgangen til at bedrive research og lave undersøgelser inden for børne- og ungdomsteater går langt ud over dette; den forandrer indhold, kommunikationsformer, forståelsen af kunstnerisk produktion og reception og dermed også behovene og ressourcerne i teaterinstitutionernes strukturer”* (Droste, 2025). Dette afspejler en ny måde at placere teatret i dets omgivelser på.

Der er brug for plads, fordi undersøgende teater rækker ud over teatrets black box – *“ud i nabolaget, i skoler, daginstitutioner, plejehjem, ungdomsklubber, caféer i kvarteret osv. Kunstnere opsøger mennesker i alle aldre dér, hvor de lever”* (Peters, 2025).

Undersøgende teater åbner teatret, forbinder det med omverdenen og skaber kontakt til mennesker, som ellers kun sjældent møder kunst og kultur.

Der er også brug for tid, fordi undersøgende teater ikke udelukkende har til formål at producere forestillinger, der øves og opføres efter en fast spilleplan. *“Arbejdet er langt mere procesorienteret og bygger på det fælles møde mellem kunstnere, forskere og eksperter i hverdagsliv, hvilket kræver tid at etablere og gennemføre”* (Westphal, 2025).

En undersøgelsesbaseret praksis afviser udbyttelogikken og har tillid til processerne og deres udvikling med et åbent resultat eller en foreløbig konklusion, der kan

føre til et nyt spørgsmål. Det handler om viden, færdigheder og ressourcer, fordi det undersøgende teater forudsætter, at kontakten til omgivelserne koordineres, plejes, opretholdes og løbende gentænkes. Det kræver stor indsigt i samfundets mangfoldige sammensætning, grundlæggende kommunikationsevner og specialiseret viden om arbejdet i ikke-kunstneriske sammenhænge uden for teatret.

Derfor har teater for børn og unge brug for en mere undersøgende tilgang, hvis det vil tage *The Art of Listening* alvorligt, da det at lytte både er en pædagogisk opgave og en kunstnerisk udfordring. BABEL-projektet har vist, at kvaliteten af teaterkunsten ikke kun afhænger af forestillingernes æstetiske og indholdsmæssige udformning, men også af et omfattende kendskab til børn og unge, deres reelle deltagelsesmuligheder samt en dyb forståelse af kulturel dannelse inden for scenekunsten.

Referencer

Gabi dan Droste

<https://forschung-im-kjt.net/beitraege/forschung-im-kinder-und-jugendtheater-was-wir-brauchen-eine-wunschliste-aus-sicht-eines-kinder-und-jugendtheaters/> 1.9.2025.]

Sibylle Peters

<https://forschung-im-kjt.net/beitraege/how-to-perform-research-performative-forschungsprojekte-mit-kindern/> 1.9.2025.]

Kristin Westphal

<https://forschung-im-kjt.net/beitraege/teilhabe-und-kritik-als-aesthetische-praxis-in-theater-und-schule/> 1.9.2025.]

Atmosfære

Forestillingen som fælles skabelse

Irma Unušić

Hvad føler du?
Hvad tager du?
Hvad bringer du?
Hvordan samskaber vi?
Hvad er den rigtige rækkefølge ...
Lad os begynde forfra.
Eller findes der overhovedet en rækkefølge?
Luft, der møder os alle i rummet.
Et rum, der er der for os.
Allerede er der.
Hvem skabte luften i rummet?
Skaber luften os?
Barnet ser.
Performeren ser.
Barnet giver.
Performeren giver.
Barnet tager.
Performeren tager.
Barnet oplever.
Performeren oplever.
Barnet føler.
Performeren føler.
Hvad skaber de?
Atmosfære?
Når vi tænker på atmosfæren omkring planeten Jorden, dette lag af luft, der beskytter livet mod solens stærke stråling og er med til at regulere klimaet, bliver vi mindet om, at den fungerer som et beskyttende tæppe, der omslutter os. At blive bevidst om, hvor meget vi selv kan påvirke den, er en stærk erkendelse. Uden

dette “beskyttende tæppe” kunne livet på Jorden ikke eksistere.

Kan vi betragte atmosfæren i teatret som et tilsvarende beskyttende tæppe, og hvis ja, hvad betyder det så? Du træder ind i et rum, og straks fornemmer du det – atmosfæren. Men det er en anden slags atmosfære. Den, vi mærker og skaber en fornemmelse af, mens vi opholder os i et rum. Nogle gange føles den god, måske tryk eller inspirerende, og andre gange tænker vi: “Hvad er det dog for en stemning?” Men hvad er det egentlig, vi selv har bragt med os? Hvordan kan vi samskabe en atmosfære?

Inden for scenekunsten spiller atmosfæren en væsentlig rolle. Måske ikke altid som hovedtema, men skabere spørger sig selv: “Hvad tænker et barn? Hvordan føler de? Hvor føler de? Tænker barnet overhovedet over atmosfæren eller mærker de den blot? Oplever barnet rummets bevægelse, følger dets strøm med sine følelser og reagerer med kroppen?” For et barn er atmosfæren måske ikke et begreb, men en oplevet virkelighed – en flydende fornemmelse i luften, som styrer hver bevægelse. Barnet analyserer ikke atmosfæren, men absorberer den fuldstændigt, bevæger sig med øjeblikkets energi. Øvelserne i figur 1 og 2 hjælper med at sætte ord på den levende oplevelse af en bestemt atmosfære.



Figur 1: NÅR DU TRÆDER IND I RUMMET MED DIN KROP, I HVILKEN DEL AF KROPPEN MÆRKER DU ATMOSFÆREN? MARKÉR DET. DU KAN BRUGE FARVER TIL AT BESKRIVE FORSKELLIGE TYPER AF FØLELSER.



Figur 2: I HVILKEN DEL AF DIN KROP BRINGER DU DIN EGEN ATMOSFÆRE MED IND I ET RUM? HVILKEN FARVE BRINGER DU MED DIG?

Disse refleksioner leder os frem til at betragte atmosfæren som en uadskillelig del af den fælles oplevelse. Men hvem skaber egentlig denne atmosfære? Er det performerne? Publikum? Eller opstår den i rummet mellem dem? Dette spørgsmål er centralt for selve fænomenet at lytte – noget, vi undersøgte i dybden under *BABEL-workshopsene*.

BABELs “art of listening” introducerede et element af leg med sproget – en slags “*BABEL-boble*”, hvor lytningens dynamik bliver til et spil – en dans af opmærksomhed, forståelse og gensvar. Hvad er det egentlig, vi lytter efter i hinanden? Hvordan lytter vi? Ikke kun til de ord, der bliver sagt, men også til de følelsesmæssige strømme under dem? I dette rum bliver atmosfæren skabt af alle, der deltager. Hver enkelt bidrager til dens bevægelse og strøm.

Jeg skaber atmosfæren og atmosfæren skaber til gengæld mig. Det er selve kernen i den fælles oplevelse. Boblen kan fungere som det tidligere nævnte beskyttende tæppe, der skaber rum for lytten og for dyrkelsen af en lyttende atmosfære, som beskytter, støtter og nærer fællesskabet indefra.

Atmosfæren i en performativ sammenhæng er ikke blot et passivt miljø. Den er fyldt med fantasi, nysgerrighed og delt energi. Det er et rum, hvor empati trives, hvor vi lytter til hinanden og ikke kun deler ord, men også følelser. I teatret bliver dette særligt afgørende: Atmosfæren

fungerer som et medium for udforskning, hvor vi stiller spørgsmål, lærer og vokser. Det er en atmosfære af lytten, af skabelse, af forståelse og nogle gange af både fiasko og succes.

Når børn træder ind i et teater eller et hvilket som helst performativt rum, er de ikke blot tilskuere. De er aktive medskabere af atmosfæren. I scenekunsten for børn og unge er denne idé helt central: Alle, både performere og publikum, deler ansvaret for atmosfæren. Den skabes ikke udelukkende af performerne eller bestemmes af rummet. Den samskabes af alle og alt, der er til stede.

Det bliver en atmosfære af deling, af lytten og af svar, der fører til empati. Empati er ikke blot en intellektuel øvelse; det er en kropslig erfaring. Det er blikket i et andet menneskes øjne, berøringen af en hånd, det åndedræt, vi deler. Det er den stille kommunikation, der bevæger sig mellem mennesker og skaber et rum af forståelse og forbundethed. I teatret forstærkes dette. Vi kan mærke spændingen, begejstringen, ubehaget, glæden hos de andre i rummet. Og vi reagerer og påvirker dermed atmosfæren yderligere. Øvelsen i figur 3 hjælper med at give konkret form til den atmosfæriske oplevelse af et bestemt rum.



Figur 3: I HVILKEN DEL AF DIN KROP BRINGER DU DIN EGEN ATMOSFÆRE MED IND I ET RUM? HVILKEN FARVE BRINGER DU MED DIG?

Så kan vi måle atmosfæren i teatret? Kan vi kvantificere de u håndgribelige fornemmelser, de fælles følelsesmæssige strømme, der bevæger sig gennem

en forestilling? Måske ikke i nogen traditionel forstand. Men vi kan mærke dens tilstedeværelse. I rummet er det alles ansvar at sikre, at atmosfæren forbliver levende, inkluderende og nærværende for alle. Atmosfæren er en fælles oplevelse, en kollektiv skabelse, et udvekslingsfelt

mellem mennesker og deres omgivelser. Denne tekst vil slutte uden en egentlig slutning. Du vil fortsætte den gennem din tilstedeværelse i den fælles skabelse. Nyd denne atmosfære og lad dig opsluge af den!

Opmærksomhed At lytte til tingenes mønstre

Kitty Morley

I teatrets dæmpede lys befinder vi os i et krydsfelt mellem at føle, tænke og forstå. Fornemmelsen af opdagelse er en velkommen ledsager. Drevet af nysgerrighed søger vi, samler, nærer forventninger og skaber forbindende tanker. De, der arbejder med teater, deler meget med de grådigt nysgerrige og sansemæssigt åbne tilskuere, der kommer for at opleve værket. Mens voksne har mulighed for at trække på eksisterende viden for at navigere i og forstå deres oplevelser, er børn, især de mellem 0 og 6 år, stadig i fuld gang med at kortlægge verden. De møder konstant fornemmelsen af noget nyt og bruger deres sanselige opmærksomhed til at skabe mening i de ting og mennesker, de møder.

I denne artikel udforsker jeg begrebet perception og de måder, hvorpå vi tilegner os viden gennem sanselig forbindelse og deltagelse. Jeg stiller spørgsmål ved det gensidige forhold mellem performer og tilskuer, og ved hvad det vil sige at være et sansende menneske i en teateroplevelse skabt for de alleryngste.

Hvordan vi deltager i en begivenhed, afhænger af, hvad vi er parate til at gøre. Vores parathed påvirkes af vores udviklingsmæssige formåen, fysiske styrke, aktuelle sindstilstand og, i konteksten af TEY (*Theatre for Early Years*), hvordan vi opfatter forestillingens invitation til deltagelse. En sådan

invitation bør ikke forstås som én stor gestus, men snarere som en række små, forbundne øjeblikke tilbudt før, under og efter en forestilling. På den måde får tilskueren flere muligheder for at skabe forbindelse til værket, idet øjeblikke af frakobling naturligt er en del af det at være publikum. At skabe en følelse af forbindelse er dog ikke udelukkende tilskuerens ansvar, det er også en del af performernes drivkraft: At skabe en dynamisk, empatisk relation til publikum, hvor gensidig lytten bliver mulig.

Den fænomenologiske tænkning hos Alva Noë spejler litteraturen om børns udvikling, når han foreslår: *“Perception is determined by what we are ready to do... we enact our perception”* (2004: 1). Jeg kan godt lide denne idé om parathed, fordi den kan anvendes på alle i det performative rum. Selv om tilskuerens position til tider kan opfattes som stillestående, bør dette ikke forveksles med passivitet, ligesom vi heller ikke bør antage, at et barn, der bevæger sig rundt i forestillingsrummet, nødvendigvis er engageret som tilskuer. I sin undersøgelse af det, han kalder *“Feeling Theatre”*, trækker Martin Welton på psykologen James Gibsons arbejde og hævder ligeledes, at *“perceiving... is an active undertaking”* (2012: 85). For at nedbryde den forestillede modsætning mellem aktiv deltagelse og rolig tilskuertilstand ønsker jeg at nærme mig perceptionen med den antagelse, at enhver handling på scenen altid vil blive mødt af en form for aktivitet eller aktivering hos tilskueren. Performere må være parate til at indgå i et komplekst flow af kommunikation mellem dem, der “ved”, og dem, der “ikke ved”, hvor selv de mindste handlinger eller ytringer fra begge sider kan skabe en mærkbar forbindelse,

eller omvendt, en følelse af afstand. Denne idé udfoldes mere detaljeret i Morleys teori om *“the taxonomy of relative stillness”* (2022: 145).

I en performativ sammenhæng er tilskuere ikke altid i stand til at udtrykke deres følelser med ord, men deres kropslige position, bevægelser, øjenkontakt, ikke-verbale lyde, spontane klapsalver, holden i hånden og nærhed eller afstand i forhold til andre tilskuere afslører deres *“aktive deltagelse.”* Som Gibson påpeger: *“The equipment for feeling is anatomically the same as the equipment for doing”* (1968: 99). Nøjagtig observation og performativ analyse kan afdække fascinerende mønstre i publikums adfærdsmæssige respons. I min egen forskning om relativ stilhed (2022: 151) har jeg betegnet dette som *“the learning paradigm”*, som på sin vis lægger grundlaget for en videre udforskning af fænomenet *“tilskuerens bevægelsesmønstre.”* Når vi accepterer, at bevægelse og erkendelse udvikler sig i samspil, forstår vi, at *“[t]here is no such thing as an ‘inert’ or ‘inactive’ perceiver”* (Noë, 2004: 17).

At tale om perceptionsprocessen burde ikke vække ubehag. Perception er ganske enkelt den måde, hvorpå vi hører, ser eller bliver opmærksomme på noget gennem vores sanser. Det er en flerrettet proces, hvor vi fortolker de stimuli, der omgiver os. Perceptionsprocessen bringer os i kontakt med vores umiddelbare omgivelser og aktiveres gennem de lokale sanser såsom hørelse, syn eller smag eller gennem de bredere kropslige (somasensoriske) fornemmelser som tryk, smerte eller varme. Forestil dig et øjeblik, at du holder en glat sten i hånden, eller en nyklækket kylling eller at du spilder et

glas koldt vand. Når vi fremkalder disse fornemmelser, trækker vi på tidligere erfaringer for at kunne forestille os eller genopleve følelsen af disse handlinger. Vi fornemmer noget, som kan vække nydelse, latter eller ubehag. Vi genoplever disse sansninger, når vi gennem hukommelsen genkalder vores tidligere møder med dem. Dette betyder med andre ord, at perceptionsprocessen er kontinuerlig og går hånd i hånd med vores oplevelse af både det velkendte og det nye. Vi kan definere det velkendte som en følelse af tryghed, at vide, hvor eller hvem man kan identificere som et sikkert sted; og det nye som den stimulans, der er nødvendig for at vække nye tanker, idéer og forbindelser. Vi oplever både det velkendte og det nye overalt, derhjemme, i bussen, i parken, og vi møder konstant en strøm af kendte og ukendte stimuli. Uanset hvor vi befinder os, kan mødet med det uventede blive et gyldent øjeblik og et rum for mulighed, hvor vi kan gentænke og udvide vores forståelse. Men i en performativ kontekst er der noget grundlæggende, der gør bruddet med forventningen endnu mere værdifuldt.

Udtrykket *“expectancy violation”* eller på dansk, forventningsbrud, betegner det øjeblik, hvor en uventet handling udløser en reaktion som følge af en ændring i det dominerende sanseindtryk. Når et spædbarns forventninger brydes, kan det føre til chok eller fryd, især i den tidlige tilknytningsfase, hvor barnet f.eks. er i færd med at opdage tyngdekraftens love, begrebet objektpermanens eller sociale spilleregler. Børn udvikler hurtigt forventninger til deres omgivelser og bemærker straks, når disse forventninger brydes. Opmærksomheden fanges, når et

mønster springer et slag over, når noget i bevægelse pludselig bliver stille, eller når, modsat det vante, ingen længere bruger ord til at kommunikere.

Når en ændring i et sanseindtryk bryder et barns forventninger, kan følelsen af overraskelse føre til, at barnet (gen) skaber forbindelse til stimulansen i dens ændrede form eller til, at barnets opmærksomhed genvindes gennem et nyt sanseindtryk efter en periode med tilvænning. Hvad der (gen)fanger opmærksomheden, og hvornår det sker, er særligt komplekst i et teater fyldt med selvstændigt aktive børn, men der opstår alligevel mønstre i deres reaktioner. Fokus her, især for performeren, ligger i at nyde muligheden for at "læse" sit publikum. Da børn kun i begrænset omfang kender til teatrets etikette, forestillingens konventioner, indhold eller tilskueradfærd, kan begrebet "expectancy violation" hjælpe til at forstå de afgørende øjeblikke i barnets rejse som publikum i et miljø, hvor de kun i nogen grad kan anvende forventninger, men alligevel observerer og reagerer med forventning.

For at undersøge overraskelsens rolle som en del af perceptionsprocessen vil vi kort se på eksempler på nonverbal kommunikation, da denne form er udbredt i TEY (*Theatre for Early Years*). Det, vi ser, hører eller mærker som tilskuere, kan beskrives som en performativ tekst, der består af tegn, som vi "læser" lige så naturligt, som vi aflæser betydninger i hverdagens handlinger og begivenheder. Spædbørn og børn drives instinktivt af nysgerrighed og udforsker deres omgivelser gennem vekslende perspektiver: Observation, bevægelse og berøring. Evnen til ubesværet at skifte

mellem disse perspektiver giver børn en lethed som eksperter i at skabe mening. En lethed, som voksne i teatret ikke nødvendigvis umiddelbart oplever. Lad os forestille os den form for brud på forventningen, der søger at vække opmærksomheden, som et strejf af anarki. Et glimt af legesyge i performerens øjne vil næsten altid trække børnene ind i en blid sammensværgelse. Det bliver en magnetisk forbindelse, som et stille "jeg ved, at du ved", at der sker noget helt særligt her. Det kan være lyden af papir, der rives itu; vand, der spildes; et trommeskind dækket af sand, der pludselig oplyses og afslører en lille skildpadde, som begraver sine æg; en tegning af en fræk sort kat, der pludselig springer væk og ikke kan findes igen; at hver tilskuer under forestillingen får tilbudt et glas vand og en småkage; at et stykke almindeligt ler brydes i to og afslører en hule af funkende blå glimmer; en pige, der taber sin elskede bamse ud ad vinduet og må finde ham i skoven; eller en spand, der svinger højt over scenen og tegner koncentriske cirkler i sandet ved publikums fødder. Alt dette er teatermæssige brud på forventningen. Sådanne øjeblikke skaber overraskelse og inviterer os til at gentænke det, vi troede, vi vidste. De vækker nysgerrighed, ren glæde og, måske vigtigst af alt, en videre samtale.

Som en sidebemærkning er det bemærkelsesværdigt, at når man genkalder sig nylige forestillinger for at finde eksempler på følelsesmæssigt forbundne nonverbale handlinger, så involverer de fleste af dem naturen eller naturlige materialer. Måske fordi et barns egen taktile udforskning af omgivelserne

er så tæt forbundet med naturens elementer, opstår der noget særligt for os alle, når vi bringer naturen indenfor, ind i vores hjem eller ind i teatrets iscenesatte rum. Vores visuelle og auditive rytmer af normalitet bliver forstyrret af et velkendt sanseindtryk snarere end af noget fremmedartet. Når vi skaber overraskelse gennem det velkendte, og i dette tilfælde gennem teatrets brug af vand, sand, stof eller ler, giver vi deltagerne mulighed for at sanse og genetablere forbindelsen ved at udvide deres forventninger. De naturlige elementer har længe været betragtet som en slags guldstandard for sanseindtryk i TEY (Theatre for Early Years).

Her beskæftiger vi os med de sanselige processer hos børn, der for nylig har lært at lave lyde, at tale, at vinke, at klappe, nogle har måske netop lært at gå, andre er allerede i stand til at løbe ud ad døren; nogle søger tryghed gennem fysisk kontakt med en forælder, mens andre ubesværet bevæger sig i grænselandet mellem scene og tilskuerplads. Nogle griber spontant en børnehavevæns hånd, mens andre bliver fuldstændigt opslugt af performerne og følger hver eneste bevægelse. Da børn mellem 0 og 6 år har et endnu uudviklet perifert syn og mangler erfaring i at fokusere på én enkelt lydkilde i baggrundsstøj, rummer teatret et enormt potentiale som sted for opmærksomhed. Her har vi noget helt særligt at tilbyde det barn, der stadig er i udvikling. Vi kan skabe en enestående oplevelse på grund af de særlige betingelser, teatret giver os at arbejde under. I teatrets iscenesatte rum kan kunstnere vælge de stimuli, der passer til den udviklingsalder, de arbejder med og til den atmosfære, de ønsker at skabe.

Den palet, som står til rådighed for kunstnerne, er scenografisk, musikalsk, taktil og rettet mod øret, øjet, hånden og hjertet. Kunstnere søger sjældent efter enkelhed, selvom indholdet ofte har en universel karakter, og et langsommere præsentationstempo hjælper med at skabe plads til barnets langsommere erkendelsesrytme, så det bedre kan forbinde sig med handlingerne og begivenhederne på scenen. Men det er fraværet af visse sanseindtryk, jeg vil hævde, der har størst betydning for, hvordan TEYs publikum får mulighed for at finde en dynamisk og vedvarende forbindelse til teatrets verden.

Det mest dybtgående brud på forventningen opstår ofte netop på grund af noget, der ikke er til stede. På grund af teatrets arkitektoniske udformning er udgangspunktet for de fleste scener mørke og stilhed. I vores hverdag må vi alle filtrere en konstant strøm af sanseindtryk og information. Netop derfor, fordi teatret er et rum uden overflødige visuelle og auditive stimuli, kan det tilbyde et sted for fokus, ganske enkelt ved at fjerne meget af det, som små børn normalt finder udmattende at bearbejde (for videre læsning se Morley 2023: 23–26). Under disse særlige betingelser, som sjældent kan genskabes uden for teatrets arkitektur, ser vi igen og igen, hvordan spædbørn og børn faktisk finder ro til at læne sig ind i oplevelsen og sanse i dybden. Teorien om *“the horizons of infant attention”* (Mapping 2023: 106) giver en del af forklaringen på, hvorfor børn kan forbinde sig så intenst: Deres tilskuerstilhed og ro fordybes ikke, fordi nogen har bedt dem om at være stille, men fordi stilheden er

blevet muliggjort. Dette sker ikke blot, fordi teatrets vægge skærmer os fra forstyrrende stimuli og dermed udvider vores opmærksomhedshorisont, men også fordi performernes opmærksomme og præcise sansning af publikum er kernen i den empatiske dimension, de arbejder på at skabe.

Et spædbarns unikke kulturelle prægning, individuelle udviklingsstadie og subjektive meningsskabelse danner grundlaget for enhver reaktion som tilskuer. Hvordan performere opfatter deres egen rolle som empatiske guider, har stor betydning for barnets følelse af tryghed, når det træder ind i teatrets rum og for, hvordan hver gruppe af børn og voksne får hjælp til at falde til ro som publikum. At skabe en empatisk dimension mellem dem på scenen og dem i salen vil, uanset forestillingens indhold, altid være en prioritet for performeren. For hver person i rummet er en deltager, og gennem sin tilstedeværelse bidrager

vedkommende til de andres oplevelse. At nogle taler, andre ser, og atter andre bevæger sig, betyder ikke, at vi ikke alle tænker. I teatret sidder hver deltager forventningsfuldt i krydsfeltet mellem følelse, tanke og forståelse.

Referencer

- Gibson, J. 1968. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: George Allen and Unwin.
- Morley, K. 2022. *Spectatorship in Theatre for Early Years: Towards a Taxonomy of Relative Stillness*. Doctoral Thesis, University of Manchester, 2022.
- Morley, K. 2023. *Mapping Research. A Map on the Aesthetics of Performing Arts for Early Years*. Pendragon.
- Nöe, A. 2004. *Action in Perception*. MIT Press.
- Stahl, A. E., & Feigenson, L. 2017. Expectancy violations promote learning in young children. *Cognition*, 163, 1–14.
- Welton, M. 2012. *Feeling Theatre*. Palgrave Macmillan.

Nærhed Interaktion gennem samskabende kunstnerisk undersøgelse

Bruno Frabetti

Teater for unge publikummer er et spørgsmål om nysgerrighed og vedholdenhed, både for kunstnere og publikum. Det handler om delt tid og delt rum. Som kunstner og forsker vil jeg her dele nogle observationer, der kan bidrage til at tydeliggøre, hvad *“The Art of Listening in TYA”* egentlig betyder ved at forene personlige erfaringer med de intentioner, der ligger bag BABEL-projektet.

Forudsætninger: Behovet for denne refleksion understreges af den omfattende og dybdegående udforskning af de mange kunstneriske sprog, som er bredt repræsenteret i det levende internationale netværk omkring ASSITEJ International – den førende organisation dedikeret til teater for børn og unge verden over. Bag mine ord ligger et engagement i at forstå og styrke de komplekse kommunikationsprocesser, der finder sted i teater og scenekunst, særligt i relation til unge publikummer. Centralt i denne vision står den urokelige overbevisning, som alle projektets partnere deler: At børn og unge har en grundlæggende ret til fuldt kulturelt medborgerskab: En ret, der omfatter aktiv deltagelse, adgang og repræsentation i det kulturelle rum. I barndommen og ungdommen

er mangfoldighed ikke undtagelsen, den er selve grundlaget for erfaring, selve grunden til at skabe innovative kulturpolitikker.

Udfordringer: Sproglige, følelsesmæssige og kognitive forskelle er ikke forhindringer, der skal overvindes, men grundlæggende aspekter af den menneskelige udvikling. At anerkende denne kompleksitet er ikke blot et etisk ansvar, men også et bevidst kunstnerisk valg. Gennem dette valg kan kunstnere tydeliggøre deres meningsfulde rolle og, på tværs af kunstarter, søge og styrke et samarbejde med uddannelsens verden, ganske enkelt ved at være til stede i det samme rum. Ved at dele det samme tidslige rum bliver det muligt at synliggøre scenekunstens endnu uudforskede potentiale med ambitionen om at finde en fælles rytme. Kunstnere, børn, omsorgspersoner og voksne, der oplever kunsten sammen med børn, befinder sig i et værdifuldt øjeblik – et øjeblik, der aldrig bør tages for givet.

Hver fase af den menneskelige udvikling rummer sine egne rytmer, sprog og udtryksformer. Denne forståelse fører til et behov for dyb og vedvarende lytten til børn og unge, ikke kun som publikum, men som individer med unikke perspektiver, der kan forme selve den kunstneriske proces. Kun gennem denne form for lytten kan vi forstå deres tidslighed, deres koder og deres måder at udtrykke følelser og betydning på. Vi kan komme tættere på og først da kan de kunstneriske handlinger blive et rum for ægte og følsom udveksling.

I *Theatre for Early Years* formidles denne forbindelse gennem øjenkontakt, men også gennem lange pauser, næsten uhørlige lyde, pludselige udbrud af

begejstring, overraskelse, uventet latter og kropslige udtryk, der vidner om børnenes fulde sansemæssige nærvær. Efterhånden som de vokser, begynder de at formulere spørgsmål og oftest ønsker de blot at vide, at du vil vende tilbage og genbesøge disse spørgsmål igen. Ældre børn, selvom de stadig er meget unge, mestrer efterhånden kunsten at stille spørgsmål, og kunstnere og undervisere må være parate til at lytte og til virkelig at forstå.

Der findes også en slags midt-alder for børn og det er en vild og forvirrende tid, der byder på tågede spørgsmål. Spørgsmål, som skjuler et behov for at forstå, eller som blot beder om opmærksomhed og nogle gange er de helt surrealistiske. Det kan være spørgsmål, der mellem linjerne siger: "*Vi er små, men vi er her, kan du se os?*" Jeg vil forsøge at tale som det barn på 6-10 år, jeg engang var:

Vi har brug for komplekst indhold, ikke for at blive voksne hurtigere, men for at blive taget alvorligt. Ikke for at blive voksne før tid, men fordi vi mærker tiden dybt, vi lever i den, vi lytter til den.

Vi ønsker ikke sandheder, der er forhastede eller forenkledede. Vi leder ikke efter nemme svar, vi vil gerne holde spørgsmålene åbne. Vi vil stille spørgsmål, der hjælper os med at tænke, uden frygt for at tage fejl; spørgsmål, der åbner imaginære verdener, som taler med os, ikke til os; spørgsmål, der ikke har travlt med at slutte med et punktum. Vi vil ikke bare underholdes, vi vil involveres. Vi vil ikke have historier forklaret for os, men historier, der giver os plads

til selv at træde ind i dem. Vi vil ikke tales til som børn, men som mennesker.

Mange børn har ikke travlt med at blive voksne, de vil dele, og de minder ofte kunstnere om betydningen af verbet "*at lege*" både på scenen og i livet. Denne fælles leg i det samme rum kan stadig finde sted i ungdomsårene, men reglerne ændrer sig, efterhånden som ønsket om at forlade "*barnestatus*" bliver en prioritet. Alligevel består behovet for medspil, for at blive forstået og inkluderet. Teenagere kan pludselig virke allergiske over for spørgsmål, men det er de ikke. Det handler blot om, at rytmen på scenen, temaerne og dialogen må følge med tiden. Kunstnere, der arbejder med *Theatre for Young Audiences*, må være opmærksomme på dette behov for nærhed og gensidig lytten på tværs af aldersgrupper, som alle har hver deres måde at lytte på.

Årtiers praksis på området har lært os, at børn ikke er passive tilskuere. De er nysgerrige, opmærksomme, følelsesmæssigt fintfølede og i stand til at reagere på kunstnerisk arbejde med både dybde og kompleksitet.

Denne erkendelse er en forudsætning for overhovedet at kunne træde ind i det kunstneriske rum. Uden den, risikerer vores arbejde at blive en monolog i stedet for en dialog. I denne dialog får kunstnere mulighed for at stille spørgsmål som: Hvordan opleves tiden, især nutiden, af de forskellige aldersgrupper? Børn, især de helt små, gennemgår langt større forandringer på ét år, end voksne gør. Og alligevel løber voksentiden ofte langt hurtigere end barnets tid.

Findes der en tid for scenekunsten? Har den en anden frekvens end den

kronologiske tid? Livets tid og den kunstneriske oplevelses tid er forskellige størrelser. De krydser hinanden i øjeblikket for en teateroplevelse og bliver til et fælles rum mellem scene og publikum. Et rum, der rummer ventetiden før, under og efter forestillingen, men også nærheden, og det fortsatte forhold, der opstår som gensidig lytten og tilstedeværelse gennem hele forestillingens varighed.

"Teatret er et spil med tid og rum. Vi skaber ikke tiden, vi fortolker den," og *"Teatret må være et sted, hvor tiden udvider sig, en form for tid, der ikke findes andre steder,"* som Peter Brook har sagt. Snarere end at forsøge at tæmme tiden, søger teatret at udforske den, at lege med dens muligheder. For kunstnere findes der også en backstage tid. Dette er en skabelsens tid, som omfatter al den kunstneriske udforskning, der leder frem til en oplevelse, samt den løbende tilpasning af en forestilling, efter at den har haft premiere.

Hvordan finder man den rette timing i en handling, scene for scene... hvordan finder man den rigtige rytme og de rigtige valg og hvordan håndterer man justeringerne, fejlene, tilfældighederne? Noget, der engang ikke fungerede, virker pludselig nu... det handler alt sammen om timing. *"Det, der betyder noget, er ikke scenens varighed, men dens intensitet. Det handler om den tid, der leves, ikke den tid, der måles,"* siger Peter Brook igen. Han taler her ikke om mængden af oplevelse, men om kvaliteten af den – et begreb, der i høj grad afspejler essensen af *The Art of Listening*. Kunstnere kan aldrig holde op med at træne og uddanne sig. De kan ikke lade som om, at de er "færdige" eller at de allerede "ved hvordan." De må blive ved med at forandre sig sammen med

publikum, for teatret er en levende oplevelse, men de har også brug for anledninger til at gøre det. BABEL har været en sådan rig anledning. Legemliggjort i en kompleks struktur, hvor festivalerne åbnede rum for møder, dialog og udveksling. Disse festivaler fungerer som levende, kreative laboratorier, hvor kunstnere og unge publikummer mødes, samarbejder og engagerer sig i en fælles undersøgelse.

I centrum for disse festivaler står de såkaldte *Multilingual Creation Groups* og *Artistic Training Workshops*. Hver af dem er et ugelangt intensivt residency, hvor 12 kunstnere med forskellige sproglige og kulturelle baggrunde arbejder sammen under ledelse af kunstneriske facilitatorer. Gennem fælles kunstneriske undersøgelser og åbne workshops går disse kunstnere i dialog med lokale unge publikummer på meningsfulde og ofte improviserede måder. Disse møder kulminerer i uformelle præsentationer: Øjebliksbilleder af den kunstneriske udforskning, som synliggør den igangværende kreative proces og giver plads til fælles refleksion over afstanden mellem intention og resultat. Disse øjeblikke er åbne for børn i forskellige aldre, afhængigt af den enkelte festivals primære målgruppe, men de deler alle den samme grundidé: Børnene ser på os, men vi må også lære at se på dem. De værker, der er blevet udviklet inden for BABEL, er blevet formet af eksperimenter og risikovillighed, men også af tre klare kerneretninger:

- at lytte til publikum,
- at lytte til kolleger på fælles platforme som de kreative workshops, og

-
- at lytte til den nye generation af kunstnere – de spirende skabere, som bringer friske perspektiver med sig.

Det er ikke usædvanligt, at en sådan proces bliver tydeligere skridt for skridt, og at den, efter at have mødt og løst udfordringer, skaber nye, inspirerende og overførbare modeller. Den kunstneriske proces er ikke-lineær og fuld af tvivl, og det er netop denne åbenhed, der muliggør ægte kunstneriske møder. Derfor kan jeg sige, at *BABEL* er mere end et projekt: Det er en dynamisk, levende platform og et rum for kunstnerisk udforskning, kulturelt samarbejde og dialog på tværs

af generationer. Det inviterer os til at gentænke, hvordan vi skaber, for hvem vi skaber og hvorfor. Det insisterer på, at inklusion ikke er et mål, man når, men en praksis, man vedligeholder i en vedvarende handling af lytten, åbenhed og relationel omsorg.

- At lytte er at inkludere.
- At skabe er at stille spørgsmål.
- At se og blive set er at deltage i det fælles arbejde med at forstå hinanden.
- Gennem fejl og succeser og ved at blive ved med at prøve, kommer vi langsomt tættere på.

Nysgerrighed Subversive praksisser i det at spørge og modsætte sig

Nicola Scherer

“Create like a child and edit like a scientist.” –

Tyler Greg Okonma

Hvis der er én ting, der forener de kunstnere, festivalarrangører, dansere, dukkeførere, instruktører, formidlere og facilitatorer, som står bag BABEL-festivalerne, så er det deres fælles begejstring for nysgerrighed. Denne modige åbenhed over for alt, hvad øjeblikket bringer: Den uhørte lyd, den uprøvede bevægelse, smagen man dårligt kan forestille sig. Det er noget, børn instinktivt forstår: Det, som for nogle voksne virker dristigt eller risikabelt, er for dem et overlevelsesredskab. En åbenhed over for alt, de endnu ikke har set, følt, smagt eller hørt. Der er en særlig skønhed i at være naiv – i at udforske uden fortidens anker. Det er en fejring af mellemrummet, af at lytte efter en lyd, der er på vej. Det er en omfavelse af ridser, ufuldkommenheder, det uafslørede og det procesorienterede i performance. Hvilken form for nysgerrighed nægter at stille sig tilfreds med rutinemæssige forklaringer og i stedet sætte spørgsmålstegn ved alt?

Nysgerrighed som modstand: Michel Foucault

Michel Foucault gentænkte ikke nysgerrighed som letsindighed, men som

en subversiv handling.

Han så den som *“en parathed til at finde det, der omgiver os, mærkeligt og enestående; en iver efter at begribe det, der sker, og det, der forsvinder.”* For Foucault er nysgerrighed det, *“der gør det muligt at frigøre sig fra sig selv”* – en vedholdende afvisning af de velkendte rammer. I BABEL-festivalerne er improvisationen, som hylder det skrøbelige, uperfekte og uforberedte øjeblik, ikke udtryk for naivitet, men for modstand. En modstand mod pæne fortællinger og institutionelle vaner. Det er modstand og engagement.

Nysgerrighed som politisk-eksistentiel undersøgelse: Hannah Arendt

For Hannah Arendt er villigheden til at stille dristige spørgsmål – *til at tænke uden manuskript* – selve det, der opretholder det offentlige og demokratiske rum. Ægte nysgerrighed betyder at træde ind i det fælles rum og nægte at tie, når noget forenkles. Nysgerrigheden er grundlæggende for kollektiv dømmekraft og aktivt medborgerskab. At forblive nærværende med publikum gennem nysgerrighed er derfor ikke blot et æstetisk anliggende, det er et politisk.

Nysgerrighed som performativ undersøgelse: Sophie Calle

Tag Sophie Calle, som, i processen med at følge fremmede i *Suite Vénitienne* og dokumentere deres liv, forvandlede sine kunstneriske redskaber til radikale handlinger præget af observation og engagement. For Calle fungerer nysgerrighed som en performativ udforskning, hvor hendes værk iscenesætter nysgerrigheden som et rituelt undersøgelsesrum. På samme

måde nærmer BABELs kunstnere og facilitatorer sig øjeblikket som Calle – de opsporer lyde, bevægelser og følelser... opmærksomme på det, der viser sig i realtid.

Nysgerrighed i det hverdagslige gjort til kunst: Marcel Duchamp

Duchamps “readymades.”

Hverdagsobjekter, der bliver til kunst gennem den enkle handling at blive valgt, tvinger os til at spørge: Hvad gør dette til kunst? Hans kunstneriske udtryk vækker vores forundring over alt, hvad vi møder. At fejre det procesorienterede, det flygtige og det almindelige er en Duchampsk handling: Enkle greb, der udfordrer og gentænker vores forståelse af kategorier, værdi og kreativitet.

Nysgerrighed på den globale scene: Kendrick Lamar

Ved Super Bowl LIX opførte Kendrick Lamar ikke blot et show, han stillede spørgsmål til millioner.

Hans optræden begyndte med Samuel L. Jackson som Uncle Sam, der beordrede ham til at “*spille spillet*,” men Kendrick nægtede. Han rappede a cappella, udfordrede de institutionelle fortællinger og henviste til sociale problemstillinger – fra “*40 acres and a mule*” til massefængsling – alt sammen iscenesat som et “*cinema of inquiry*.” Med dansere, der formede og opløste det amerikanske flag, en PlayStation-inspireret scene og Serena Williams’ teatraliske Crip Walk, provokerede Lamar bevidst sit publikum til at spørge, ikke blot se. Som en anmelder bemærkede, “*redefinerede han potentialet i*

Super Bowl-halvlegsshowet... ved at kræve fuld opmærksomhed og aktiv lytning.”⁶ Lamar performede ikke bare, han fik seerne til at spørge: Hvad er det, vi ser, og hvorfor? Hans performance var politisk lagdelt og kulturelt konfronterende. Den krævede aktiv dømmekraft og opmærksomhed – præcis den form for kollektiv nysgerrighed, som Arendt og Foucault ville genkende. Og da Lamar til sidst opfordrede os til at slukke for tv’et? Det var nysgerrighed som handling – et brud med passiviteten, en opfordring til at stille spørgsmål ved sit eget blik.

En rød tråd af nysgerrighed

Fra Tylers legende invitation – *skab med barnets frihed, redigér med den videnskabeliges præcision* – over Foucaults revolutionære spørgsmål, Arendts offentlige tænkning, Calles undersøgende tilstedeværelse, Duchamps hverdagslige provokation og Lamars masse-kulturelle konfrontation, træder nysgerrigheden frem som:

- Modstand: Der undergraver magt gennem overraskelse
- Engagement: Der styrker fælles dømmekraft og refleksion i det offentlige rum.
- Undersøgelse: Der forvandler kunst og performance til en form for udforskning
- Provokation: Der forvandler det iscenesatte til spørgsmål

Nysgerrighed er altså ikke uskyldig – den er en strategi. Den udfordrer strukturer, inviterer til fælles refleksion, fungerer som kreativ modstand og demokratisk dialog – og den tænder gnisten under kulturel

6 Website: https://time.com/7214228/kendrick-lamar-super-bowl-halftime-show-analysis/?utm_source=chatgpt.com. 7.7.2025.

forandring. I sin kerne arbejder *BABEL-festivalerne* netop ud fra dette princip: At forblive åbne, nysgerrige og ansvarlige. Deres praksisser afspejler en tradition for kreativ modstand – fra filosofisk

kritik til gadescenens provokation. De inviterer både kunstnere og publikum til at iagttage, stille spørgsmål og sammen gentænke, hvad der er muligt.

Mangfoldighed Decentrering af diskursen

Özlem Canyürek

Teater er ikke blot et sted for optræden; det er også et sted for magt. Hvem der fortæller historierne, hvem der får lov til at skabe, og hvem der skubbes ud i periferien, er spørgsmål, der former selve kernen af kunstformen (hooks, 2014). Den følgende ordliste er inspireret af mange års samtaler, kampe og fælles drømme delt med marginaliserede og racialiserede teaterfolk og kulturaktører. Med en bevidsthed om, at vores sociale positioner er forskellige, formet af varierende grader af adgang, privilegium og de barske realiteter ved usikkerhed (Butler, 2004; Bhabha, 2014), er vores levede erfaringer dybt medvirkende til, hvordan vi forstår, reagerer på og udfolder disse begreber. Denne ordliste søger på ingen måde at definere mangfoldighed i faste udtryk og termer; formålet er snarere at vække eftertanke, udfordre gamle antagelser og tilbyde nye måder at se på verden. I modsætning til en ordbog, der fastlåser betydninger, er mangfoldighed flydende, relationel, omstridt og formet af levede erfaringer og magtdynamikker. Det er netop derfor, jeg har valgt at lave en ordliste: Ikke for at foreskrive betydninger, men for at åbne rum for refleksion, kritik og dialog. I stedet for at opstille faste rammer inviterer denne ordliste til en vedvarende undersøgelse af det sprog, vi bruger til at beskrive og forstå vores

verden. Hvert opslag indbyder til en kritisk gentænkning af begreber, der alt for ofte tages for givet, ved at blotlægge de underliggende systemer, der opretholder eksklusion, og dermed pege på mulighederne for strukturel forandring (Ahmed, 2012; Erel et al., 2016). Ordlisten er ikke blot en samling af definitioner. Den er en opfordring til at stille spørgsmål ved etablerede magtstrukturer, flytte perspektivet fra udkanten til centrum (Mbembe, 2017) og lytte med omsorg og beslutsomhed. Dette kan betragtes som at "så frø", at nære et teater, der er mangestemmigt og reflekterende, et rum, hvor andre måder at tænke og være på kan slå rod og blomstre (ruangrupa, 2022; Walsh, 2023).

Evne: Mere end blot fysisk eller mental kapacitet formes evne af de begrænsninger, som samfundet pålægger kroppe og sind. Hvem anses for at være "i stand til" at skabe, lede og bidrage? Hvis behov betragtes som standard og hvis som undtagelser? En evne er ikke blot en personlig egenskab, men en social konstruktion, der både muliggør og begrænser inklusion.

Fravær: Det, der mangler, har lige så stor betydning som det, der er til stede. Fravær er sjældent tilfældigt. Det er indlejret i strukturer, påtvunget og opretholdt. Hvis stemmer mangler? Hvem er fraværende i ledelseslag, i programlægning, i beslutninger om finansiering? Fravær er ikke et neutralt tomrum; det er et resultat af bevidst udelukkelse.

Adgang: Ikke en åben dør, men en bevogtet tærskel. Nøglen? Den ligger ofte i hænderne på et udvalgt fåtal. Adgang handler om mere end blot indtræden. Det handler om, hvem der fastsætter

betingelserne for deltagelse. Det handler om at gentegne grænser og omskrive spillereglerne for, hvem der får lov at være med. Er adgang et privilegium, der gives eller en retting, der tilbageholdes? Er det en invitation til forandring eller et krav om inklusion?

Æstetik: Et sprog for magt. Æstetik afgør, hvad der opfattes som sofistikeret, hvad der indrammes som "autentisk" eller "eksotisk". Hvis kunstneriske sensibilitet gøres universel? Hvem definerer, hvad der er elegant, hvad der er kaotisk, og hvad der er værdifuldt? Æstetiske vurderinger kan aldrig være neutrale normer; de formes af koloniale historier, af udelukkelse og af (u) synlige hierarkiske traditioner. Hvad sker der, når vi udskifter det blik, der bestemmer, hvad der er "smukt"?

Handlekraft: Evnen til at handle, til at definere, til at forstyrre, til at sige nej. Handlekraft handler ikke kun om synlighed, men om kontrol over repræsentation, forfatterskab og beslutningstagning. Det er at nægte at blive reduceret til et objekt for andres blik. Men for mange er denne magt filtret sammen med prekære arbejdsvilkår, økonomisk usikkerhed, manglende social tryghed og endda fravær af juridisk anerkendelse – en daglig kamp mod et system, der er designet til at begrænse.

Arkivering: At arkivere er at tillægge værdi. Det afgør, hvilke historier og fortællinger der bevares og hvilke der glemmes. Arkiver er ikke passive; de afspejler hænderne, der oprettede dem, stemmerne, de forstærker, og tavsheden, de opretholder. Hvis historier bevares omhyggeligt og hvis fragmenteres, marginaliseres eller skjules?

Forfatterskab: At skrive er at kræve plads.

Men hvis ord bliver budt velkommen? Hvis ord institutionaliseres, finansieres og kanoniseres? Forfatterskab handler ikke kun om at fortælle historier. Det handler om legitimitet og ejerskab. Hvem kan fortælle deres egne historier uden mellemled? Og hvad sker der, når forfatterskab afviser individualismens grænser og i stedet omfavner kollektive, kropslige eller fællesskabsdrevne praksisser?

Bevidsthed: Anerkendelse uden handling er en tom gestus. Bevidsthed, der ikke fører til forandring, er en bekvem illusion. Hvem forventes at bære byrden af bevidsthed og hvem får lov at forblive uvidende? I teatret bør bevidsthed ikke være en stopklods, men en katalysator. At være bevidst og opmærksom betyder at forstyrre de strukturer, der gør uvidenhed behagelig.

Tilhørsforhold: En konstant forhandling. Det er spændingen mellem at blive inviteret ind og at føle sig hjemme. Det at høre til er sjældent ubetinget; det kræver ofte tilpasning til de regler andre med magt har bestemt. Ægte tilhørsforhold betyder ikke at "passe ind": Det betyder at have ressourcerne til at omforme rummet, så ingen behøver spørge, om de hører til.

Kanon: En spejlsal, der igen og igen reflekterer de samme udvalgte ansigter. Kanonen præsenterer sig selv som tidløs, objektiv og universel. Men er den det? Hvem er fraværende i kanonen og hvem var aldrig tiltænkt en plads i den? En kanon er ikke blot en samling. Den er et system for legitimering og anerkendelse. Hvad sker der, når vi afviser de snævre rammer for den etablerede kanon og i stedet skaber nye mål for kunstnerisk værdi, der rummer og ærer mangfoldige

levede virkeligheder?

Omsorg: Mere end venlighed. Omsorg er en etik der betoner ansvar, forpligtelse og arbejde. Den er ofte usynlig – forventet, men underkendt. Hvem bærer omsorgens vægt i teatret, og hvem får lov til at skabe uden den? Omsorg er politisk. Den skal ikke stå som en praktisk nødvendighed i kulissen, men have en central plads som et kunstnerisk og institutionelt princip.

Samarbejde: Ikke en iscenesættelse af inklusion. Samarbejde kræver ubehag, forhandling og villigheden til at lade sig forandre. Det handler ikke blot om, hvem der bliver inviteret til bordet, men om at spørge: Hvem byggede bordet? Hvem fastsætter dagsordenen? Og hvis stemmer former reelt resultatet? Samarbejde bør ikke være en symbolsk gestus, men en reel omfordeling af magt.

Fællesskab: Et ord, der alt for ofte romantiseres. Fællesskab er ikke blot en samling mennesker, men en struktur af gensidig afhængighed. Det er ansvar, gensidighed og erkendelsen af, at frihed er kollektiv. Et ægte fællesskab udviser ikke forskelle; det engagerer sig i dem. Det er ikke altid harmonisk, ikke altid let, men det er forankret i en fælles forpligtelse, ikke blot et delt rum.

Empowerment: Ikke noget, der kan gives, kun noget, der kan kræves. Empowerment fremstilles ofte som en individuel præstation, men reel styrkelse er kollektiv. Det handler ikke om at lære at overleve inden for undertrykkende systemer, men om at nedbryde dem helt. Styrkelse betyder ikke at blive integreret i den eksisterende orden, men at gentænke selve betingelserne for eksistens.

Den højeste kvalitet: Hvem definerer den? Hvis historier bliver anset for

mesterværker? Myten om kvalitet som en neutral størrelse er et redskab til udelukkelse, der fastholder etablerede hierarkier. Den højeste kvalitet bør ikke være entydig, men mangfoldig. Den skal ikke fungere som en barriere, men som en invitation til mangestemmighed, kompleksitet og radikale muligheder. Det er en levende praksis, der kræver konstant genforhandling, hvor enhver kreativ handling bidrager til en stadigt voksende ny definition af, hvad der er ekstraordinært.

Eksperimenteren: For nogle er det en ret. For andre en risiko. Eksperimenteren er ofte et privilegium, forbeholdt dem, der ikke behøver retfærdiggøre deres tilstedeværelse. Hvem får lov til at fejle uden konsekvenser? Hvem må uafbrudt bevise deres værd? Hvad nu, hvis eksperimenteren ikke var et privilegium, men en ret; tilgængelig for alle som en måde at nedbryde de nedarvede begrænsninger på, snarere end blot at ændre deres form?

Ekspertise: Hvem anerkendes som ekspert og hvem forbliver "spirende", "alternativ" eller "outsider"? Ekspertise handler ikke kun om formel uddannelse, men om hvis viden, der bliver legitimeret. Hvad nu, hvis levet erfaring, fællesskabspraksis og viden delt på tværs af generationer blev værdsat lige så højt som institutionel anerkendelse?

Festival: Et midlertidigt samlingspunkt, en kurateret fejring af inklusion. Men hvad sker der, når lyset slukkes? Hvem vises frem for en stund og hvem er forankret i teatrets landskab? Er festivalen et frirum for eksperimenter, eller gentager den blot gamle magtstrukturer i nye forklædninger? En festival bør ikke kun

være en platform for synlighed, men et redskab til langsigtet, strukturel forandring.

Finansiering: Et frustrerende forhindringsløb. Aldrig upartisk. Nogle får vinger, mens andre efterlades kravlende. Spørgsmålet er ikke kun, hvem der modtager støtte, men hvorfor og hvilke typer historier, der anses for at være støtteværdige. Finansiering fremstilles ofte som meritokratisk, men den er altid politisk. Hvad nu, hvis finansiering ændrede sig fra selektiv generøsitet til strukturel genopretning?

Gatekeeping: Ikke altid en låst dør. Nogle gange blot et sigende blik, en afvisende tavshed, en invitation der aldrig blev sendt. Gatekeeping handler om mere end afslag. Det handler om at sikre, at nogle mennesker ikke så meget som banker på døren. Det sker i udvælgelseskomitéer, i programbeslutninger og i institutionernes uskrevne regler. Gatekeeperne tror ofte, at de blot opretholder "kvalitet". Men hvis kvalitet?

Inklusion: Ofte en iscenesættelse snarere end en praksis. Inklusion fremstilles ofte som en gave – et privilegium, der gives til de udelukkede. Men inklusion bør ikke handle om at gøre plads ved et eksisterende bord. Det bør handle om at stille spørgsmålet: Hvem byggede bordet til at begynde med? Når inklusion er betinget, er det så egentlig inklusion?

Intersektionalitet: Ikke et buzzword, men en ramme for at forstå de mange lag i undertrykkelse. Intersektionalitet handler ikke blot om at anerkende forskel, men om at forstå, hvordan race, køn, klasse, funktionsevne og andre faktorer former erfaringer på måder, der ikke kan adskilles. Det handler om at afdække,

hvordan magtstrukturer forstærker udelukkelse. Hvem drager fordel, når intersektionalitet reduceres til en tjekliste?

Viden: Ud over det, der er skrevet, arkiveret eller certificeret, bæres viden i levede erfaringer, i erindringer, i sange og i tavshed. Nogle former for viden løftes og belønnes, mens andre afvises eller aktivt undertrykkes. Hvem beslutter, hvad der tæller som legitim viden? Og hvem bestemmer, hvis indsigter skal forme vores fælles fortællinger?

Sprog: Det kan være både en bro og en barriere. Sprog gør mere end at formidle. Sprog tildeler legitimitet, former identitet og afgrænser magt. Ud over ordene former sproget vores tanker, rammesætter vores samtaler og afgør, hvis stemmer der høres stærkest. Ved kritisk at undersøge, hvordan sprog anvendes i manuskripter, dialog og performance, afdækker vi de subtile måder, hvorpå sproget enten forstærker eller udfordrer dominerende fortællinger.

Mentorordning: En stige, som ikke alle får mulighed for at kravle op ad. Mens mentorprogrammer lover vejledning og udvikling, kan de samtidig fastholde eksisterende hierarkier ved at lede mennesker ind i på forhånd fastlagte roller. Hvem bliver styret mod toppen og hvem bliver efterladt på sidelinjen? Er mentorordninger en reel mulighed for styrkelse, eller blot endnu et middel til at opretholde status quo?

Neutralitet: Den største løgn af alle. En myte, der tjener de magtfulde. Intet i kunst eller kultur er neutralt. Hver beslutning, fra programlægning til finansiering, er en politisk handling. Det handler altid om at vælge side. Spørgsmålet er: Hvis side? Og

hvad bliver forklædt som "objektivitet"? Neutralitet er en form for tilpasning – en måde at undgå at sætte navn på de kræfter, der former det, vi ser, og det, vi ikke ser.

Åbenhed: Ofte omtalt som et ideal, men sjældent fuldt ud praktiseret. Åbenhed er ikke passiv tolerance. Den kræver en aktiv vilje til at lade forskellighed omforme selve rummets struktur. Det er ikke et æstetisk valg, men en etisk holdning. En, der udfordrer os til at omfavne forstyrrelse og usikkerhed.

Andetgørelse/fremmedgørelse: En subtil, men kraftfuld form for vold. At blive andetgjort/fremmedgjort er at blive set som grundlæggende anderledes – at blive konstant marginaliseret som værende "ikke nok". Andetgørelse/fremmedgørelse handler ikke blot om udelukkelse, men skaber aktivt et kunstigt skel, hvor nogle indplaceres som normen, og andre som permanente afvigelser.

Deltagelse: Et puslespil med manglende brikker. Er du virkelig en del af helheden eller blot med til at udfylde de tomme pladser i nogle andres design? Deltagelse forveksles ofte med magt, men reel deltagelse handler om retten til at forme og skabe, ikke bare om at være til stede. At deltage fuldt ud er at stille spørgsmål ved selve rammen: Hvem byggede den? Hvem opretholder den? Og hvem drager fordel af dens begrænsninger?

Privilegium: Handler ikke kun om det, man besidder, men også om de usynlige byrder, man slipper for at bære. Et privilegie fungerer som en udtalt kraft: En strukturel fordel, der lader nogle omgå de forhindringer, som andre må konfrontere hver dag. Udfordringen er ikke at benægte privilegiets eksistens, men at

undersøge, hvordan denne ufortjente fordel bruges. Vil privilegiet blive et skjold til at opretholde status quo eller et redskab til at nedbryde de barrierer, der holder det i live?

Proces: Mere end et middel til et mål – et rum for forhandling, friktion og transformation. I teatret skjules processen ofte bag det færdige, polerede resultat, men det er netop hér, magten virker stærkest. Hvem får lov til at forme processen? Hvis metoder bliver legitimeret, finansieret og institutionaliseret? En proces er ikke lineær. Den giver plads til tid og prioriterer fælles meningsskabelse frem for at "producere" resultater hurtigt.

Magtdeling: Det handler ikke blot om at invitere andre ind i rummet, men om at sætte spørgsmålstejn ved, hvem der byggede rummet, hvem der ejer nøglerne og om væggene overhovedet burde eksistere. Ægte magtdeling kræver ubehag. Dem, der er vant til at besidde magten, må give slip, ikke kun symbolsk, men strukturelt. At skabe plads, mens man bevarer kontrollen, er ikke nok. Reel forandring ligger i at omfordele beslutningskraft, ressourcer, ejerskab og indflydelse. Magt, der kun "deles" i øjeblikke af synlighed, er ikke magtdeling – det er iscenesættelse.

Repræsentation: Et spotlight, der både kan oplyse og forvride. Repræsentation handler om mere end synlighed. Det handler om, hvem der kontrollerer fortællingen, og hvordan historier bliver konstrueret. Hvis erfaringer placeres i centrum og hvis forbliver i periferien? I et opgør med tokenismens overfladiske symbolik, kræver repræsentation, at marginaliserede stemmer ikke blot bliver

set, men får magten til selv at tale.

Det at gøre nogen tavs: Det er ikke altid larmende, men altid betydningsfuld. Det at gøre nogen tavs viser sig i subtile former: Den høflige afvisning, den selektive lytning, den systematiske udeladelse af bestemte stemmer. Det er den stille kraft, der får uenighed til at forsvinde og håndhæver ensretning. Hvem drager fordel af, at nogle stemmer dæmpes og hvis potentiale går tabt i processen? Det at gøre nogen tavs er en bevidst strategi, der former diskursen ved at kontrollere, hvad der bliver sagt og hvad der forbliver usagt.

Solidaritet: Ikke velgørenhed, ikke en tjeneste – solidaritet er en fælles kamp og en forpligtelse til at stå sammen med hinanden, ikke kun for hinanden. Det er handling, ikke ord. Det er erkendelsen af, at din frihed er forbundet med min, og at retfærdighed ikke er en privat ejendom, men et fælles anliggende. Solidaritet er ubehagelig. Den kræver, at vi lytter, når det ville være lettere at tale og træder i baggrunden, når vi er vant til at føre an. Den er ikke en optræden, ikke symbolske gestusser, ikke midlertidige alliancer, der dannes, når det passer os.

Historiefortælling: Fortællinger former, hvordan vi ser, hvem vi stoler på, og hvad vi tror er muligt.

Historiefortælling er i sin natur politisk. Spørgsmålet er aldrig blot "hvad er historien?", men "hvem får lov at fortælle den?" Og hvis historier bliver slettet, før de overhovedet er blevet fortalt? At generobre historiefortællingen er at tage retten tilbage til selv at sætte ord på, hvem man er, ud over de fortællinger, som pålægges én med magt.

Tokenisme: Ikke et simpelt afkrydsningsfelt for diversitet, men en

performativ form for inklusion, hvor marginaliserede personer fremvises for at skabe en illusion af fremskridt. Det er det iscenesatte billede af mangfoldighed, der dæmper kritik og skjuler magtens dybt rodfæstede uligheder. Tokenisme reducerer stemmer til dekorative roller. De er synlige, men uden handlekraft, hvilket giver en falsk følelse af repræsentation, mens de strukturelle barrierer forbliver urørte.

Universalitet: En fortælling, der hævder at være for alle, men kun taler med én stemme. Hvad nu, hvis universalitet ikke handlede om ensartethed, men om evnen til at rumme mange sandheder på én gang? Hvad hvis universalitet, i stedet for at være en one-size-fits-all-tilgang, blev gentænkt som sameksistensen af flere, til tider modstridende virkeligheder?

Referencer

- Ahmed, Sara. 2012. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham and London: Duke University Press.
- Bhambra, Gurinder K. 2014. *Connected Sociologies*. London: Bloomsbury Academic.
- Butler, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso.
- Erel, Umut; Murji, Karim and Zaki Nahaboo. 2016. "Understanding the Contemporary Race-Migration Nexus." *Ethnic and Racial Studies* 39 (8): 1339-1360. <https://doi.org/10.1080/01419870.2016.1161808>.
- hooks, bell. 2014. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. London and New York: Routledge.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Durham and London: Duke

University Press.

ruangrupa. 2022. *Documenta Fifteen Handbook*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.

Walsh, Catherine E. 2023. *Rising up, Living*

on: Reexistences, Sowings, and Decolonial Cracks. Durham and London: Duke University Press.

2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2023, October
Sankt Vith (Belgium)
photo Daniela Micioni



AT STØTTE FREMTIDENS TEATERFESTIVALER FOR BØRN OG UNGE

Internationale teaterfestivaler som kulturpolitiske aktører: BABEL- festivalerne som case

Nicola Scherer

Internationale teaterfestivaler har udviklet sig til betydningsfulde kulturpolitiske aktører, der former kunstneriske narrativer, påvirker samfundspolitiske diskurser og fremmer global kunstnerisk udveksling. Denne artikel undersøger de kuratoriske strategier og den samfundspolitiske betydning af internationale scenekunsthospitaler,

særligt inden for BABEL-festivalernes netværk. Med eksempler som Bibu Festival (Sverige), Pesta Boneka (Indonesien) og Baboró International Arts Festival for Children (Irland) belyser undersøgelsen festivalernes rolle i kulturdiplomati, publikumsudvikling og social inklusion. Teaterfestivaler fungerer som midlertidige kulturelle knudepunkter og som platforme for kunstnerisk innovation og kulturdiplomati. I modsætning til de fleste traditionelle teaterinstitutioner overskrider festivaler nationale grænser og giver plads til mangfoldige kunstneriske udtryk, der udfordrer dominerende narrativer og fremmer transnationalt samarbejde. BABEL-festivalerne, et netværk af scenekunsthospitaler for unge publikummer, eksemplificerer dette transformative potentiale ved at kuratere forestillinger, der behandler temaer som migration, mangfoldighed og kulturel udveksling.

Kuratering som kulturpolitisk strategi

Udvælgelsen og præsentationen af forestillinger former den offentlige diskurs ved enten at forstærke eller udfordre dominerende kulturelle og politiske ideologier. Som det fremhæves på *Bibu Festival*, har kuratoriske beslutninger stor indflydelse på repræsentationen af forskellige grupper og fællesskaber. På festivalens 2024-seminar "Diversity and Inclusion in Performing Arts"⁷ blev det understreget, at personer med minoritetsetnisk baggrund fortsat er markant underrepræsenteret i nordisk scenekunst, hvilket påpegede behovet for politiske reformer, der kan styrke den kulturelle tilgængelighed.

Lutke Festival i Slovenien integrerer moderne dukketeater med samfundspolitiske temaer og viser dermed, hvordan kunstnerisk kuratering kan fungere som et redskab for politisk engagement. Festivalens dramaturg Benjamin Zajc siger: "[K]unsten står over for valget mellem at indpakke sit budskab i optimisme eller minde os om, at det måske allerede er for sent at finde løsninger."⁸ Denne udtalelse fremhæver festivalens rolle i at spejle globale bekymringer, samtidig med at den fremmer kritisk refleksion og debat.

Kulturdiplomati og transnationale netværk

BABEL-festivalerne bidrager til kulturdiplomatiet ved at skabe rum for kunstnerisk udveksling og dialog på tværs af landegrænser. *Pesta Boneka Festival* i

Indonesien, startet af Papermoon Puppet Theatre, har opbygget et netværk af internationale dukketeaterkunstnere og fremmer dermed indonesisk skyggespil som noget med global kulturel værdi.⁹ Med deltagelse fra over 25 lande illustrerer *Pesta Boneka*, hvordan festivaler kan dyrke transnationale kunstneriske fællesskaber og styrke "soft power" gennem kulturel udveksling.

Samtidig understreger *Baboró International Arts Festival for Children* i Irland vigtigheden af at lytte til de unge publikummer. Festivalens Børnepanel deltager aktivt i udformningen af det kunstneriske program og sikrer, at forestillingerne afspejler forskellige kulturelle erfaringer. Festivaldirektør Aislinn Ó hEocha bemærker: "Kunstnere, der arbejder med børn, er fint afstemte med deres publikum; børn er ærlige kritikere, som kun engagerer sig, når en forestilling virkelig fastholder deres opmærksomhed."¹⁰ Denne deltagende tilgang fremmer ikke blot kulturel inklusion, men er også i tråd med FN's Børnekonvention, idet den taler for børns ret til kunst og kultur.

Publikumsinddragelse og social inklusion

Et af de mest karakteristiske træk ved BABEL-festivalerne er deres intention om og vilje til publikumsinddragelse og social inklusion. *Cradle of Creativity Festival* i Sydafrika integrerer forestillinger, der behandler samfundspolitiske temaer som lighed mellem kønnene og postkolonial identitet, samtidig med

7 Website: <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-wi-thin-nordic-context>, 10.3.2025.

8 Lutke Festival program, s. 6.

9 Pesta Boneka Festival, 2024

10 Interview med Festivaldirektør Ó hEocha, A., 2023.

at de involverer unge publikummer gennem interaktive teaterformater. Denne tilgang er i overensstemmelse med festivalens mission om at "skabe en arv af mangfoldighed, kreativitet og muligheder,"¹¹ og afspejler den transformative kraft, som scenekunsten rummer. Ligeledes arbejder *Baboró Festival* målrettet med tilgængelighedstiltag, såsom "relaxed performances" og lydbeskrivelser, for at give børn med særlige behov mulighed for at deltage. Ó hEocha understreger: "Virkningen af sådanne forestillinger på børn, som ellers måske aldrig ville opleve teater, er dyb og mærkbar."¹² Disse initiativer viser, hvordan festivaler kan fungere som katalysatorer for social forandring ved at nedbryde barrierer for kulturel deltagelse.

Krisereaktion og politisk engagement

Festivaler reagerer ofte på aktuelle globale kriser ved at bruge teatret som et redskab til aktivisme og oplysning. *Paidea Festival* i Brasilien afholdt for eksempel en international ungdomskongres, "Urgent Interactions," som samlede unge kunstnere fra Afrika, Europa og Latinamerika for at drøfte presserende samfunds- og politiske udfordringer.¹³ Sådanne initiativer understreger teaterfestivalernes rolle som laboratorier for kulturpolitik, hvor kunstneriske udtryk mødes med samtidens politiske virkeligheder. Desuden forholdt *LUTKE Festival* i Slovenien sig til genopblomstringen af højreorienterede ideologier i Europa ved

at præsentere en afsluttende forestilling, der direkte konfronterede politisk ekstremisme. Festivalens kunstneriske leder Marko Bulc udtalte: "Vi lever i en verden, hvor fred er blevet et bandeord; gennem teatret kan vi generobre dialogen og modstå splittelsen."¹⁴ Dette illustrerer, hvordan festivaler fungerer som platforme for politisk engagement ved at modgå undertrykkende narrativer gennem kunstnerisk udtryk.

Internationale teaterfestivaler, særligt dem inden for *BABEL-netværket*, eksemplificerer den stadigt udviklende rolle, som kulturpolitiske aktører spiller i en globaliseret verden. Ved at kuratere forestillinger, der udfordrer samfundspolitiske normer, fremmer transnationale kunstneriske samarbejder og arbejder for kulturel tilgængelighed, går disse festivaler ud over forestillingen om teater som ren underholdning og bliver i stedet steder for kulturel modbevægelse og innovation. I en tid, hvor moderne samfund kæmper med identitetskriser, migration og ulighed, fortsætter teaterfestivaler med at forme både de kunstneriske og politiske landskaber og bekræfter dermed deres betydning som dynamiske kulturpolitiske aktører. Internationale teaterfestivaler fungerer som **aktive kulturpolitiske aktører** ved at forme kunstneriske narrativer, påvirke den politiske debat og fremme kulturelt diplomati. I modsætning til traditionelle teaterinstitutioner fungerer festivaler som **midlertidige kulturelle knudepunkter**, der sammenfører mangfoldige

11 Cradle of Creativity, 2023.

12 Interview med Festivaldirektør Ó hEocha, A., 2023.

13 Paidea Festival, 2022.

14 Lutke Festival program, s. 7.

kunstneriske udtryk og fremmer transnationale samarbejder. Deres rolle som kulturpolitiske aktører kendetegnes ved:

- **Dagsordensættende:** Gennem kuratoriske beslutninger fremhæver festivalerne bestemte sociale og politiske temaer og påvirker den offentlige debat.
- **Mægling mellem kunst og politik:** Festivalerne fungerer som en bro mellem kunstnerisk innovation og kulturpolitik, idet de arbejder for øget kulturfinansiering og politiske reformer.
- **Skabelse af transnationale netværk:** De muliggør kunstnerisk udveksling og fremmer cirkulationen af globale kunstneriske strømninger på tværs af nationale grænser.
- **Kulturel modbevægelse og innovation:** Festivalerne udfordrer dominerende narrativer og magtstrukturer ved at løfte marginaliserede stemmer og eksperimentere med kunstformer.

I sidste ende fungerer internationale teaterfestivaler som **laboratorier for kulturpolitik**, der løbende udvikler sig i takt med de politiske og kunstneriske forandringer i samtiden. Derudover agerer internationale teaterfestivaler som **kulturpolitiske aktører** ved at forme kunstneriske og politiske narrativer, fremme global kunstnerisk udveksling og tage aktiv del i at adressere samfundsmæssige udfordringer.

Centrale dimensioner omfatter:

- **Kulturelt diplomati og globalt samspil:** Festivaler fungerer som

platforme for international kulturel udveksling, hvor kunstnere fra forskellige regioner mødes i dialog om aktuelle globale spørgsmål. Gennem deres programlægning påvirker de politiske og sociale narrativer ved at tematisere migration, postkolonialisme, køn og digitalisering.

- **Kuratering som kulturpolitisk strategi:** Valget og præsentationen af forestillinger former den offentlige samtale og kan enten forstærke eller udfordre dominerende kulturelle og politiske ideologier. Kuratorer fungerer som mellemed mellem kunstnere, beslutningstagere og publikum og definerer festivalernes tematiske og politiske fokus.
- **Støtte til nye kunstnere og fortællinger:** Mange festivaler prioriterer spirende talenter gennem residencies, netværksmuligheder og international synlighed. De skaber rum for alternative fortælleformer, som ofte er fraværende i de etablerede teaterstrukturer.
- **Publikumsinddragelse og social inklusion:** Festivaler fremmer kulturel tilgængelighed ved at engagere mangfoldige publikumsgrupper og nedbryde grænser mellem elitær- og populærkultur. De eksperimenterer med oplevelsesbaserede og deltagelsesorienterede formater som inddrager lokale fællesskaber aktivt i de kunstneriske oplevelser.
- **Krisereaktion og politisk**

engagement: Festivaler reagerer ofte på aktuelle globale kriser, som flygtningestrømme, nationalisme og klimaforandringer, ved at arbejde disse temaer ind i deres programlægning. De fungerer som platforme for aktivisme og kritisk refleksion over kunstens rolle i samfundet.

- **Institutionelle og økonomiske strukturer:** Festivaler opererer inden for komplekse finansielle rammer, hvor de balancerer mellem offentlige tilskud, private sponsorater og internationale partnerskaber. Især europæiske festivaler drager fordel af omfattende kulturstøtte, hvilket former magtbalancerne i det globale teaterlandskab.

Referencer

Scherer, N. 2023. Narratives and Curating – International Performing Art Festivals as Cultural Policy Actors on a Global Level. *BABEL Festivals Archive*. “All BABEL Festivals”. Ó hEocha, A. 2023. «Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences”.

Websites

Bibu Festival. 2024. “Diversity and inclusion in performing arts for children and young people within a Nordic context.” Tilgået 10. marts, 2025. <https://bibu.se/en/diversity->

[and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context](https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/) *Paideia Festival*. 2022. “International Youth Congress URGENT INTERACTIONS”. Tilgået 10. marts, 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>
Pesta Boneka Festival. 2024. “Seeds of Hope”. Tilgået 10. marts, 2025. <https://www.pestaboneka.com>
Cradle of Creativity. 2023. “CRADLE OF CREATIVITY 2023 OFFERS A FEAST OF ENGAGING ARTS FOR YOUNG THEATRE GOERS”. Tilgået 10. marts, 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity/>
Festivalprogrammer
Lutke Festival program. 17. *Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti*. Izdajatelj Published by Lutkovno gledališče Ljubljana. Direktor LGL, LGL General Manager Uroš Korenčan, Umetniški vodja LGL LGL
Kunstnerisk leder Marko Bulc | Selektorji festivalskega programa Festival’s, Selection Committee Uroš Korenčan, Marko Bulc, Benjamin Zajc. *Ljubljana, september 2024*. s. 6.
Empirisk materiale – interview
Interview med Festivaldirektør Ó hEocha, A. 2023. «Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences.»
Scherer, Nicola: Narratives of international theatre festivals – Curating as a cultural policy strategy. Transcript Bielefeld, 2020.

At lytte som handling Arven og invitationen fra **BABEL-projektet**

Wolfgang Schneider og
Nicola Scherer

BABEL-projektet afsluttes med erkendelsen af, at dets vigtigste arv hverken er en enkelt model eller en fast metode, men derimod en holdning: Kunsten at lytte. Gennem fire år med festivaler, workshops, interviews og forskning har det at lytte vist sig som den praksis, der forbinder de mange forskellige aktører og perspektiver i projektet. At lytte er ikke en metafor, men en konkret kulturel praksis: En måde at arbejde på, der forandrer publikum, former kunstnerisk skabelse, påvirker kulturpolitik og danner grundlag for forskning.

Scenekunsten udvikler både skole- og fritidsprogrammer for børn, unge og familier. Dermed er børne- og ungdomsteater, i al sin kunstneriske mangfoldighed og tematiske spændvidde, blevet en væsentlig del af teaterlandskabet i Europa. Forestillinger inden for drama, dans, musik og dukketeater for det unge publikum, såvel som performances og teater i offentlige rum, skabes både inden for det frie felt og de etablerede institutioner.

BABEL-projektet har vist, at festivaler i særlig grad kan bidrage til udvekslingen af indhold og æstetik på tværs af de mange

børne- og ungdomsteaterlandskaber i Europa.

Professionel scenekunst for det unge publikum er i sig selv en form for kulturel dannelse. Det kunstneriske arbejde med og af børn og unge finder sted både i professionelle sammenhænge og i amatør- og skoleteater. Begge dele supplerer og inspirerer hinanden. Formidlingsprogrammer, danse- og teaterpædagogik samt projekter i skolernes teaterundervisning udvider teatrenes arbejde og skaber adgang for børn, unge og familier. Børne- og ungdomsteater opfylder et pædagogisk mandat. Det er ikke nok blot at præsentere børn og unge for let fordøjeligt materiale. Det er heller ikke nok at reducere komplekse emner til den laveste fællesnævner gennem enkel sprogbrug, simplificeret spil eller minimalistiske scenografier. Børn og unge har brug for alvorligt og komplekst indhold. Dannelse er en måde at tilegne sig verden på og derfor må teater for unge publikummer tage udgangspunkt i deres perspektiv. *BABEL-projektet* har vist, at unge teatergængere kan udvikle kompetencer, der udgør en grundlæggende forudsætning for tilegnelsen af viden, nemlig evnen til at aflæse og fortolke verden, som den fremtræder i sin nuværende form. Teater er et tegnmedie. Som de 14 festivaler i *BABEL-projektet* har demonstreret, kan teater, når det er veludført, lære os at afkode symboler og fortolke tegn. Denne form for abstrakt tænkning er en central færdighed, som unge mennesker i høj grad får brug for i fremtidens samfund.

Teater er den ekstraordinære begivenhed, der gør det muligt at vende alt det, vi

ellers tager for givet, på hovedet – at ophæve de sædvanlige love og regler. Dette peger på en helt anden kvalitet end den, vi normalt forbinder med begrebet læring, som typisk handler om at kunne orientere sig i sammenhænge, forbinde erfaringer og erkendelser, skabe overblik og refleksion og at kunne vurdere det lærte i relation til de kontekster, det indgår i. I børne- og ungdomsteater ligger fokus, i bedste fald, på æstetisk tvetydighed, på iscenesættelser, der vækker sanserne, og på at skabe et erfaringsrum, der slipper en legesyg energi løs. Børne- og ungdomsteater kan derfor supplere skoleundervisningen som et frit læringsrum uden for klasselokalet. For meget af det, mennesker har brug for at kommunikere med hinanden for at skabe stabile sociale strukturer, kan ikke indfanges af rationelt sprog alene. Deraf følger, at ikke-verbale kommunikationsfærdigheder også må udvikles og forfines og det kræver både træning og erfaring.

Fra begyndelsen udfordrede *BABEL* den marginalisering, som teater for børn og unge ofte udsættes for. I stedet for at blive betragtet som et pædagogisk biprodukt eller en sekundær kunstform, viste børne- og ungdomsteatret sig som kulturel dannelse og uddannelse i sig selv. Teatret forener æstetik, pædagogik og politik i én praksis og viser, hvordan kunsten kan træne sanserne, skærpe dømmekraften og åbne fantasirum. At tage dette alvorligt betyder at forstå, at fremtidens kulturpolitik afhænger af, hvordan samfund vælger at lytte til deres yngste borgere.

At lytte til det unge publikum

At lytte begynder med børnene og de unge selv. Forskningen viser, at de ikke er passive forbrugere, men aktive medskabere, der former forestillingerne gennem deres tilstedeværelse, reaktioner og stilhed. Kunsten at lytte betyder her at anerkende deres værdighed, at behandle dem som ligeværdige partnere i den fælles søgen efter indsigt og sandhed. Det indebærer også at anerkende deres eksistentielle virkeligheder: Oplevelser af tab, migration, uretfærdighed, men også udholdenhed. At lytte betyder ikke at skåne børn for svære emner, men at tilbyde dem dybtgående fortællinger, der ikke bagatelliserer deres verden. *BABEL* har bekræftet, at børn ønsker at blive taget alvorligt i teatret. De vil lyttes til, ikke kun når de taler, men også når de griner, tier eller rykker uroligt på stolen. Deres ret til kultur, som den er fastlagt i FN's Børnekonvention, får først reel betydning, når det at lytte bliver en integreret del af den kunstneriske praksis.

Teater for børn og unge kan bidrage til at udvikle en nuanceret sansning og dømmekraft og til at forme den kunstneriske smag, ved at tilbyde sanseligt og visuelt stof, der udfolder sig i flertydige og poetiske billeder. Den betydning, der tillægges fortællingen og dens dramatiske fremstilling, kan i sig selv være afgørende. Der findes i virkeligheden kun ét ufravigeligt krav til forestillinger for børn og unge: At de skal rumme dybe fortællinger. Fortællinger, der våger sig helt ud til afgrunden, som ikke bagatelliserer, beroliger eller forskønner konflikter, men som konfronterer børn og unge med livets eksistentielle betydning. Unge menneskers liv er ikke en vandring

gennem en paradisiske have.

De kan være et helvede og hvis man ikke vil bedrage børn og unge i teatret, så må helvede også have plads på scenen.

BABEL-projektet har vist, at børne- og ungdomsteater, når det ikke viger tilbage for virkelighedens barskhed, kan bruge teatrets kunstneriske rum som en projektfelade for mødet med verden. Børn og unge ønsker ikke at blive skånet i teatret. De føler sig kun taget alvorligt, når deres egne grænseerfaringer bliver synlige og mærkbare på scenen. Dette er en erkendelse, som projektets deltagere igen og igen har gjort sig - at "The Art of Listening" også er et mandat til sandfærdighed.

Former for deltagelse, som for eksempel børneråd og advisory panels, viser at lytning direkte kan påvirke de kuratoriske valg. Samtidig understregede BABEL, at deltagelse ikke handler om symbolske gestusser eller om at forvandle børn til voksne beslutningstagere. Det handler om at skabe rum for anerkendelse og omsorg, hvor deres perspektiver har vægt, og deres stemmer får lov til at forme den kunstneriske oplevelse.

At lytte som kunstnere og kuratorer

Når vi taler om kunst, taler vi sjældent om børn og når vi taler om unge, taler vi sjældent om kunst. Men børn og unge har ret til kunst og kultur, som det er fastlagt i artikel 31 i FN's Børnekonvention. Det betyder fuld deltagelse i det kulturelle og kunstneriske liv samt lige og relevante muligheder for at tage del i kulturelle og kunstneriske aktiviteter. Børne- og ungdomsteater udgør blot ét område inden for kulturpolitikken, men kan, i sin bedste form, også forstås som børne- og

ungdomspolitik og uddannelsespolitik.

Kulturel dannelse for børn og unge kræver særlig støtte. At skabe, vedligeholde og udvide infrastrukturen for scenekunsten, særligt for børn og unge i lokale fællesskaber, betyder at styrke og genoplive den kulturelle mangfoldighed som en livsnødvendig kilde for os alle.

For kunstnere og kuratorer antager det at lytte mange former. Kuratorer lytter ikke kun til kunstneriske forslag, men også til publikummet, de sociale kontekster og den bredere kulturelle samtid. Kunstnere lytter til nuancerne i børns reaktioner, til stilheden såvel som til ordene, og til de stemninger, der opstår gennem selve forestillingen mens den spiller. De interviews, der blev gennemført i projektet, viste, at mange kunstneriske ledere betragter det at lytte som deres primære metode: At lytte til barnets skrøbelighed, til grænsen mellem barndom og voksenliv, og til den æstetiske intensitet, der opstår i mødet mellem generationer. At lytte bliver dermed en kunstnerisk holdning: At rumme tvetydighed, imødegå forskellighed og dyrke nærvær og gensidighed.

Teaterkunsten lever af gensidighed:

Af gensidig sansning, gensidig opmærksomhed og gensidig udveksling. Teatret har brug for både skuespilleren og publikum. Teater er altid et møde: Et møde mellem sanser, refleksion og søgen efter mening. Og netop derfor er teater altid kulturel dannelse. Uddannelsesteorier peger traditionelt på tre veje til viden og erkendelse: Den videnskabeligt-rationelle, den etisk-moralske og den æstetiske - altså den sanselige erfaring, som teatret i sin kerne forpligter sig på, herunder fortolkningen af betydningsmønstre

og symbolsk interaktion. Det må dog konstateres, at denne særlige dimension af teatret ikke altid bliver taget alvorligt. Den idealistiske tilgang til teater forstås ikke altid som et kald, og teatrets eksistentielle betydning realiseres ikke altid konsekvent i praksis.

BABEL-projektet har vist, at både festivalarrangører og deltagere i workshopforløbene mener, at tiden nu er moden til teater, der henvender sig direkte til unge publikummer. Der har aldrig været bedre grunde og aldrig større behov for børne- og ungdomsteatrets plads i de uddannelses- og kulturpolitiske debatter. Ifølge de kunstnere, der deltog i projektet, skal de yngste og unge publikummer stå i centrum for ethvert teater. Ikke kun ved festlige lejligheder, men hele året rundt; ikke kun for billetsalgets skyld, ikke kun for statistikernes. For børn og unge – her og nu! Som filosofen Walter Benjamin engang sagde: “Det har altid været en af kunstens vigtigste opgaver at skabe en efterspørgsel, som tiden endnu ikke er moden til.” Og netop derfor formulerede kunstnerne i de mange samtaler, der fandt sted som led i projektet, følgende uundværlige pejlemærker for den fortsatte udforskning af “*The Art of Listening*”:

At lytte som kulturpolitisk praksis i festivaler

Festivaler trådte i BABEL frem som centrale bindeled for lytning. De er ikke blot steder for præsentation, men laboratorier for kulturpolitik. Festivaler lytter ved at skabe platforme for mangfoldige stemmer, ved at forstærke perspektiver, der ellers forstummes, og ved at sætte dagsordener om presserende samfundsspørgsmål som migration, klimaforandringer og ulighed.

De repræsenterer også transkulturel lytning. Gennem internationale samarbejder mødes kunstnere og publikum fra forskellige baggrunde i handlinger af solidaritet og empati på tværs af grænser. Samtidig synliggjorde BABEL udfordringer forbundet med ulige finansiering, postkolonial arv og barrierer for mobilitet. At lytte i denne sammenhæng betyder ikke at overse disse strukturelle uligheder, men at anerkende dem og aktivt arbejde imod dem. Retorikken i EU's kulturprojekter – deltagelse, inklusion, mangfoldighed – risikerer let at blive hul. BABEL viser, hvordan denne retorik får substans, når den forstås som en praksis for lytning. Projektet skabte konkrete resultater: Festivalerne delte metoder til observation og interview, børns stemmer blev integreret i programlægningen, research blev formidlet på ti sprog, og et digitalt arkiv bevarer nu vidnesbyrd, forestillinger og refleksioner. Dette er ikke abstrakte idealer, men håndgribelige lyttepraksisser, der vil fortsætte ind i fremtiden.

Lytning blandt forskere og studerende

Selve researchen i forbindelse med BABEL blev en form for lytning. Observationer, interviews og casestudier blev ikke tilrettelagt for at tvinge bestemte fortolkninger igennem, men for at høre og dokumentere de mange forskellige perspektiver. Forskerne lærte at lytte ikke kun til det, der blev sagt, men også til det usagte, til modsætningerne og til spændingerne mellem de involverede aktører.

De studerende, der deltog i projektet, reflekterede over deres rolle som

medlærende og indså, at lytning også handler om at sætte spørgsmålstejn ved egne antagelser. På den måde blev lytning en pædagogisk handling: En praksis, der fremmer ydmyghed og åbenhed i den akademiske tilgang. Oprettelsen af BABEL-arkivet udvider denne forskningsbaserede tilgang til at lytte yderligere: Det sikrer, at fremtidige forskere og praktikere får adgang til de stemmer og erfaringer, der blev indsamlet, så lytningen kan fortsætte på tværs af tid.

At lytte som demokratisk og etisk praksis

Kunsten af lytte viste sig også som en etisk og demokratisk holdning. I møder og rapporter fremhævede partnerne betydningen af tvivl, uenighed og utopier. Ikke hver uenighed behøvede at blive løst, og ikke hvert modstridende syn behøvede at blive udjævnet. At lytte betød at give plads til mangfoldighed, til konflikt, og til visioner om fremtider, der endnu ikke er realiseret.

Denne demokratiske form for lytning modstår fristelsen til sikkerhed. Den anerkender, at rigdommen i internationalt samarbejde ligger lige så meget i spændingerne som i alt det man er enige om. Den bekræfter, at teater for børn og unge ikke er et redskab til at skabe konsensus, men et rum, hvor forskellige perspektiver kan eksistere side om side. Festivaler i BABEL-projektet: Begivenheder eller interventioner?

Hvad er egentlig en festival? Når tre teatre mødes på ét sted? Når ét teater spiller tre forestillinger?

Der findes ingen standarder, ingen regler, ingen forpligtelser. Begrebet festival er ikke beskyttet, enhver kan gentænke

og redefinere det. Erfaringerne former konstruktionen, og netop disse erfaringer bestemmer, hvad festivalen bliver til. Festivaler former i stigende grad det kulturelle landskab, ikke kun, men særligt, i Europa. Teater fremmes overalt gennem festivaler, men fænomenet bliver også kritiseret som "festivalitis". Derfor må det være tilladt at stille spørgsmål, at diskutere mening og meningsløshed, og at sætte festivalerne på prøve. BABEL-projektet har bevidst valgt at arbejde gennem et netværk af teaterfestivaler i forskellige europæiske lande. Alle 14 festivaler betragter sig som ligeværdige partnere i projektet, hver med en lang tradition og dyb forankring i deres nationale teaterlandskaber. Det fælles udgangspunkt er fokuset på målgruppen: Børn og unge og den tilhørende mission om at præsentere, undersøge og reflektere over "The Art of Listening". På baggrund af denne mission og efter en gennemgang af festivalprogrammerne samt mange samtaler på tværs af de enkelte festivaler opstod der talrige spørgsmål, men også en række indsigter, som med rette kan betegnes som konkrete resultater af projektet.

Festivaler er et spørgsmål om strategi

Festivaler er altid et strategisk spørgsmål. Målet er at skabe en begivenhed, vække opmærksomhed og styrke offentlig synlighed gennem målrettet kommunikation og samarbejde. Men det handler også om teaternetværket, om at skabe en platform for samtale, ofte i konkurrence med andre teatre, og om at fremvise resultater og kunstneriske

præstationer. Festivaler er desuden et spørgsmål om geografi: Hvor finder de sted? Er det på den lokale scene, i regionalt samarbejde, på et nationalt forum, gennem kontinentale udvekslinger, eller i et globalt, internationalt dialogrum?

Festivaler er et spørgsmål om publikum

Hvem er teater for? Uden publikum findes der intet teater, men hvem er egentlig tiltænkt en teateroplevelse? Alle, eller specifikt børn og unge og måske også teaterfolkene selv? Hvad med lærere og pædagoger, som fungerer som formidlere og spiller en særlig vigtig rolle i børne- og ungdomsteatret? Eller familierne – hvem tager beslutningen, hvem køber billetterne, og hvilke forventninger bringer de med sig? Og så er der alle dem, der lever af teatret: Arrangørerne, markedsførerne, agenterne. Nogle festivaler har endda været rettet mod teaterkritikere – ja, det er sket før! Det bliver særligt interessant, når publikum betragtes som festivalens sponsor, og der samtidig skal genereres indtægter gennem billetsalg.

Festivaler er et spørgsmål om ambition og virkelighed

Festivaler handler også om de effekter, de ønsker at opnå. Hvad gør teatret som kunstform? Hvad har det at sige, vise og inspirere med? Hvordan påvirker det samfundet, regionen, den offentlige samtale? Hvem drager nytte af festivalen, hvorfor og hvordan? I sidste ende er festivaler altid genstand for eget blik og dermed for spørgsmål til sig selv. Et spørgsmål om evaluering! Hvilke æstetiske standarder gælder? Hvordan formuleres forventninger, og hvordan kan de afprøves i virkeligheden? Hvordan

udvikler publikumsoplevelsen sig over tid? Findes der en hemmelighed i kunsten at observere som publikum, der skal udforskes? Og hvordan afspejles kvaliteten af de opførte forestillinger egentlig? Hvad fungerer og hvad gør ikke? Hvad sælger, hvad skaber efterspørgsel, hvad ønsker markedet? Alt dette danner indsigter og læring til den næste festival.

Festivaler som et spørgsmål om kunstnerisk profil

I sidste ende afhænger alt af, hvad der blev defineret som den kunstneriske profil fra begyndelsen.

Ønsker en festival det, publikum ønsker eller noget andet, noget mere? Hvad kan en festival ønske sig, og hvad bør den ønske sig? Skal en festival have et opdrag, en jury, der udvælger efter at have set forestillingerne, eller et ledelsesteam, der udvikler kriterier, søger forestillinger og sammensætter programmet? Eller ønsker festivalen en kurator? Et kunstnerisk fingeraftryk? Et subjektivt udvalg, men hvad er så kriterierne? Er det de bedste, de mest bemærkelsesværdige, de mest nyskabende? Eller en blandet palet – lidt af hvert, noget for alle? Et panorama over scenen, en platform for mangfoldighed, en repræsentativ formidler af tidens kunstneriske strømninger?

Festivaler som et spørgsmål om kulturel dannelse

Gennemsigtighed er afgørende!

Publikummet vil gerne vide, hvorfor netop disse forestillinger blev udvalgt. Hvorfor det her og ikke det der? Hvad ligger der bag, hvad bliver de præsenteret for og hvorfor? Derfor bliver festivalernes sideprogrammer så vigtige: Samtaler om

teaterprocesser, holdningsudtalelser fra festivalarrangørerne, diskussioner de involverede. Festivaler er samtidig en udfordring af status quo. De kan dokumentere mangfoldighed, trække opmærksomheden mod ny udvikling, og fremhæve væsentlige temaer. De kan fremme det nye, det anderledes, det innovative, og synliggøre det, der ellers forbliver skjult. Som formidlende platforme kan festivaler bidrage til æstetisk og demokratisk udvikling i samfundet. Og især når festivaler modtager offentlig støtte, kan de betragte den som en mulighed for at tage kunstneriske risici. De har dermed også licens til at fejle. De kan, de må, ja, de skal turde eksperimentere (eller lade andre gøre det).

Festivalerne i BABEL-projektet har vist, at de kan give svar på mange af spørgsmålene eller i det mindste, at de har arbejdet målrettet på at forstå projektet som en mission for at udforske "*The Art of Listening*." Om der overalt har fundet en kritisk debat sted, er vanskeligt at verificere. I bedste fald vil de indsigter, der er opnået gennem de seneste tre år, få konkret indflydelse på planlægningen og realiseringen af kommende festivaler. Mange festivalarrangører er enige om, at en styrket udveksling mellem kunstnere bør spille en større rolle fremover. Desuden bør børn og unge i endnu højere grad inddrages i alle dele af festivalerne – fra forberedelse og udvælgelse til arbejdet før og efter forestillingerne. Flere festivaler ønsker også at fortsætte med at tilbyde kunstneriske workshops og skabe flere møder mellem den næste generation og publikum. Nogle festivaler håber desuden,

at BABEL-projektet vil få en varig effekt på sponsorer og støtter, og ideelt set føre til en fortsat konsolidering af netværket. Der er dog bred enighed om ét kritikpunkt: Finansieringen af festivaler i Europa er stadig ulige fordelt. Der er en klar ubalance mellem voksenteater og teater for børn og unge. Samtidig kæmper alle festivalerne med budgetnedskæringer og efterlyser større støtte fra lokale og regionale kulturpolitikere, nationale fonde og Den Europæiske Union i fremtiden. Kun sådan kan "*The Art of Listening*" blive mulig.

At lytte til fremtiden

Til sidst peger *The Art of Listening* også fremad mod det kommende lydspor, mod det endnu uhørte. Festivaler spejler ikke kun nutiden, men foregriber også de kulturelle og politiske samtaler, der endnu er på vej. Ved at lytte til børn, lytter samfundet til det, der endnu ikke er kommet – deres frygt, drømme og spørgsmål, som allerede nu varsler morgendagens udfordringer.

Walter Benjamin skrev engang, at kunsten skaber krav, for hvilke tiden endnu ikke er moden. BABEL-projektet bekræfter netop dette: Teater for børn og unge skaber krav om retfærdighed, empati og anerkendelse, som endnu ikke er blevet opfyldt. At lytte til børn er derfor også at lytte til det, der endnu ikke er, til mulige fremtider, som allerede nu kræver vores opmærksomhed.

Børne- og ungdomsteater er også

kulturel dannelse: Det kan være et blik på livet, et spejl af tiden og et afsæt for en fantasifuld tilgang til virkeligheden. Forestillingerne tager udgangspunkt i børns og unges virkelighed – de handler om hverdagens historier, om familie, skole

og fritid. Dem, der står på scenen, har noget at gøre med dem, der sidder i salen.

Børne- og ungdomsteater er et medium

for social fantasi: Den anden virkelighed afslører, peger på og vækker forundring og eftertanke. Teatret integrerer den store verden på den lille scene. Konflikter bliver navngivet, og problemer behandles åbent. Oprør afprøves, og vrede holdes ikke tilbage. På scenen er meget muligt: Demokratisk adfærd, social læring og selvfølgelig det at drømme.

Børne- og ungdomsteater er en skole i at

se: Pragtfulde scenografier og nøgne rum kendetegner forestillingerne. Kostumer og masker tages i brug, og den lille finger spiller lige så stor en rolle som et bælte, en violin eller et spotlys. Teatret er et system af tegn, der skal afkodes og i bedste fald en æstetisk oplevelse par excellence.

Børne- og ungdomsteater er en oplevelse

af følelser: Hvad er venlighed, hvad er begær, hvad er vrede, hvad er frygt? En rutsjebanetur uden at blive våd – det er, hvad der kendetegner et godt stykke. At dirre af spænding, juble, være vidne. Ikke for følelsens eller de billige effekters skyld, men for historiens skyld, for det eksistentielle stofs skyld. Netop her kræves særlig omhu, hvis børn og unge virkelig skal tages alvorligt.

Børne- og ungdomsteater er stedet, hvor

historier fortælles: I bedste forstand: Der var engang. Lån mig dit øre. Du og jeg og os. Fra dengang og nu. I begyndelsen var ordet. I enden er erfaringen. Dybe fortællinger – for selv børns verden er ikke perfekt. Og derfor

hører både lyse og mørke sider hjemme på scenen, den scene, der betyder verden.

Arven efter det at lytte

BABEL-projektet viser, at det at lytte ikke er en perifer færdighed, men selve hjertet i det kulturelle arbejde. For børn og publikum betyder det anerkendelse. For kunstnere og kuratorer betyder det åbenhed over for tvetydighed. For festivaler betyder det at forstærke de tavse stemmer og udøve kulturpolitik gennem praksis. For forskere og studerende betyder det ydmyghed og omsorg i vidensproduktionen. For alle betyder det at bekræfte børns ret til kultur som en levende virkelighed.

Retorikken i et EU-projekt bliver virkelig, når den forankres i denne form for lytten. Der er blevet opbygget netværk, udviklet metoder, skabt arkiver og delt sprog. Frem for alt er der blevet dyrket en holdning: Ikke at møde børn, kunst og samfund med skråsikkerhed, men med opmærksomhed, åbenhed og respekt.

Kunsten at lytte er dermed både en arv og en invitation. Den kalder os til fortsat at lytte: Til børnene, kunstnerne, partnerne, til tvivlen og længslerne, og til de fremtider, der endnu ikke er. På den måde har *BABEL* ikke blot givet resultater, men skabt en praksis, der kan være en guide til kulturpolitik, kunstnerisk skabelse og uddannelse i mange år fremover.

Referencer

Bibu Festival. 2024. "Diversity and Inclusion in Performing Arts for Children and Young People within a Nordic Context." Tilgået 10. marts, 2025. [https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-](https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic)

context.

Cradle of Creativity. 2023. "Cradle of Creativity 2023 Offers a Feast of Engaging Arts for Young Theatre Goers." Tilgået 10. marts, 2025. <https://marketttheatre.co.za/cradle-of-creativity/>.

Lutke Festival Program. 2024. 17.

Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana.

Ó hEocha, Aislinn. 2023. "Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences." Interview.

Paideia Festival. 2022. "International Youth Congress Urgent Interactions." Tilgået 10. marts, 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>.

Pesta Boneka Festival. 2024. "Seeds of Hope." Tilgået 10. marts, 2025. <https://www.pestaboneka.com>.

Scherer, Nicola. 2020. *Narratives of International Theatre Festivals – Curating as a Cultural Policy Strategy*. Bielefeld: Transcript.

Scherer, Nicola. 2025. "International theatre festivals as cultural policy actors: The case of BABEL Festivals".

Schneider, Wolfgang, og Nicola Scherer. 2023. *The Art of Listening in Theatre for Young Audiences. Results and Remarks Based on the BABEL Project*. Bologna: Pendragon.

UNCRC (United Nations Convention on the Rights of the Child). 1989. New York: United Nations.

2023, August
Johannesburg (South Africa)
photo Mandisi Sindo



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura



International Association of
Theatre & Performing Arts for
Children & Young People

